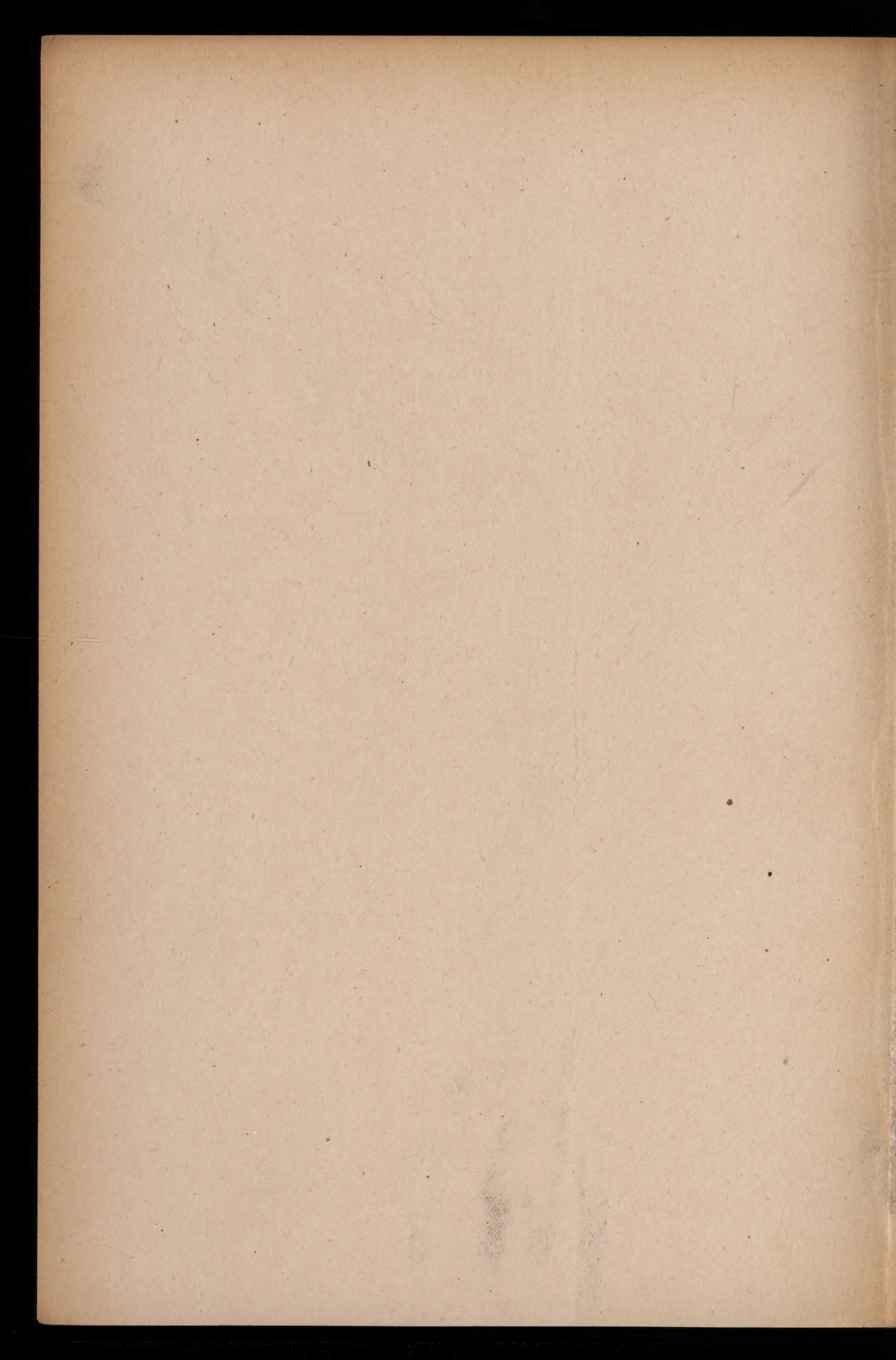
...er-
Monographien

Perugino

von

Fritz Knapp





Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXVII

Perugino

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907



Perugino

von

Fritz Knapp

Mit 110 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.





Abb. 1. Selbstbildnis Peruginos. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Perugino.

Perugia ist der Schauplatz der größten Mordtaten und des grausamsten Blutvergießens gewesen und Perugia ist zugleich die Heimatstätte der mildesten, zartesten Kunstweise in der italienischen Renaissance. Kommt man aus dem Tal herauf bis zu dem Hochland der umbrischen Berge, so erhebt sich auf ansteigender Höhe gleich einem drohenden Kastell die von vielen Warttürmen überragte Stadt. Aber ist man emporgestiegen, so schweift der Blick frei hinaus in das wogende Bergland, und die Burgen und Städte, die sich da oder dort erheben in dem lichten Glanz des hellen Sonnentages, haben nichts Bedrohliches mehr. Sinkt dann am Abend die Sonne hinab und steigen die Nebel aus der Ebene auf, dann sind es die turmbekrönten Gipfel, die noch am längsten das Licht der Sonne künden und zuletzt erst in das Dunkel der Nacht untertauchen. Dort oben hausten die Baglioni, bei denen Bruderzwist und Verwandtenmord an der Tagesordnung war. Mit dem Schwert an der Seite sollen sie, wie der Volksmund sagte, geboren sein und den Panzer legten sie nie ab, auch nicht dem eignen Bruder trauend. Wundertaten haben sie in ihrem Heldenmut vollbracht, ein Heldenmut, der leider nicht großen Aufgaben, sondern nur persönlichen Leidenschaften, Haß und Gier dienen sollte. Es muß ein herrlicher Anblick gewesen sein, als Astorre Baglione im Jahre 1495 dem auf der Piazza in Perugia gegen Hunderte von Feinden sich wehrenden Simonetto Baglione zu Hilfe kam, „hoch zu Roß in vergoldeter Rüstung mit einem Falken auf dem Helm, dem Mars vergleichbar an Anblick und Taten". Der Feind wurde niedergemetzelt oder entfloh, der schon aus zwanzig Wunden blutende Simonetto richtete sich wieder auf. Aber die Rache folgte bald. Der Sommer 1500 brachte jene berühmte Bluthochzeit, an der Astorre mit der Lavinia Colonna getraut wurde. Zwei Verwandte, Griffone und Carlo Barciglia, sannen ein Komplott aus. Am 15. Juli, nach einigen Tagen froher Feste, erfolgte die Mordtat. Astorre, Simonetto und die Brüder wurden gemordet. Auch diese schaurige Bluttat schrie nach Rache. Die geflüchteten Baglionen, Gianpaolo an der Spitze, kehrten zurück und nicht lange, so war des jungen Griffones Leiche das Zeichen der Sühne. Seine schöne Mutter Atalanta stand bald klagend bei dem Toten, aber nicht Rache fordernd, sondern Vergebung flehend. Für diese Atalanta hat später Raffael seine berühmte Grablegung gemalt, die wie ein Wahrzeichen der Klage ob des Leides im Hause der Baglione, aber auch als Friedenszeichen nach all den Morden und Zwisten entstanden ist. Vorläufig war Frieden und Ruhe in Perugia, das 1506 in die Hände Julius' II. fiel. Wie weiter der Fluch von neuem ausbrach, der schließlich ein Ende hatte im Untergange der Familie, das liegt außerhalb der hier in Betracht kommenden Epoche.

Von diesem Perugia hat Perugino seinen Namen. Er hat ihn zu Recht, denn er hat, wenn auch nicht dort geboren, der umbrischen Künstlerschule von Perugia eigne Art verliehen und den größten Vertreter italienischer Kunst erzogen, den Raffaello Santi.

* * *

1*

I.

Lehr- und Wanderjahre.

(1446—1491.)

Es gibt Künstler ersten Ranges, die für uns absolute Werte bedeuten und die uns mit zwingender Gewalt allein schon durch die Kraft ihrer Persönlichkeit mit sich reißen. Sie schweben über Ort und Zeit, sie stehen über Technik und Manier. Wir gewinnen bei ihnen die Überzeugung, daß sie immer und unter allen Umständen irgendwie durchgeschlagen und ihre innere große Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck gebracht hätten. Mögen sie Maler, Bildhauer oder Dichter sein, bei ihnen wird uns immer ganz und voll die Erkenntnis, wie alle Kunst nur Mittel, nur Formel gibt, daß aber der wahre Inhalt das Temperament, die Seele des Künstlers ist. Die Kunst erscheint bei ihnen nur als eine notwendige Folgerung aus dem Ich des Künstlers, sie ist innerlich bedingt in der Individualität, der Kraft des großen Geistes.

Zu solchen absoluten Größen gehört Perugino nicht. Er ist ein geringeres Talent. Manch anderer Künstler seiner Zeit ist ihm an persönlicher Bedeutung überlegen. Kein großes Problem bewegt sein Inneres. Oft stößt er durch die Kühle der Berechnung ab und gewinnt stellenweise den abgeschmackten Zug eines eleganten Salonmalers. Aber der Zufall, die Verknüpfung verschiedener günstiger Umstände hat es gewollt, daß er für uns doch einer der interessantesten Meister an der Wende zu einer neuen, großen, klassischen Zeit erscheint. Vor allem, Perugino ist der Lehrer Raffaels gewesen und er ist es so sehr gewesen, daß ohne ihn und seine bedeutsame Einwirkung die Entwicklung Raffaels undenkbar scheint. Dann, ein anderes, von mindestens gleicher Bedeutung: Perugino ist der erste umbrische Maler gewesen, der zwar den Einfluß von Florenz in sich aufnahm, aber sich wieder von ihm befreite. Er ist der eigentliche Hauptmeister der umbrischen Schule. In ihm gelangte das umbrische Element in der italienischen Kunstentwicklung zum Siege und durch ihn wurde der klassische Stil Raffaels vorbereitet, der ohne die starken umbrischen Elemente niemals zu gleicher Reinheit und Abklärung durchgedrungen wäre. Jedoch das Sympathischste an Perugino ist vielleicht die innige Verknüpfung seiner Persönlichkeit und seiner Kunst mit seiner heimatlichen Umgebung, die so weit geht, daß der individuelle Charakter seiner Kunst ganz in dem umbrischen Lokalcharakter gelöst oder bedingt zu sein scheint. Die Verschmelzung ist eine so innige, daß wir auch dann, wenn der Künstler etwa sich gehen läßt und sogar recht empfindungsleer und gedankenlos ist, wir doch bei der Einheit der Charakterisierung diese Fehler leichter übersehen. Man kann seinen Bildern Erfindung und seinen Gestalten Leben und Temperament absprechen, eines besitzen sie jedoch immer: Stimmung, mag auch diese Stimmung als einziger Inhalt dem Bilde nicht immer ganz genügen. Das Spontane individueller Regungen fehlt. Aber seine Kunst ist so sehr durchdrängt von einer durchgehenden gleichen Stimmung, es ist so sehr alles Störende ausgeschaltet, daß seine Werke mehr als die eines anderen Quattrocentisten fast klassische Ruhe und Abklärung besitzen. Man hat ihm mit Recht zum Vorwurf gemacht, daß er mit den sentimentalen Trivialitäten der Massenempfindung rechnete, aber man muß ihm anderseits dann immer zugestehen, daß er vorzüglich verstanden hat, diese Stimmung, mag sie noch so schwächlich sein, in ungetrübter Einseitigkeit zu geben. Denn Perugino überträgt sie nicht nur auf die Figuren und die Handlung, auf Geste und Haltung, sondern auch auf Linienführung und Farbengebung und vor allem auch auf die Umgebung. Perugino ist, und das ist vielleicht das uns Modernen Interessanteste an seiner Kunst, der bedeutendste Landschaftsmaler Italiens im Quattrocento, er ist es darum, weil er wieder als der treue Sohn seiner Heimat diese ihn umgebende Landschaft rein und im ganzen Lokalcharakter, den sie an sich trägt, erfaßt hat. Er ist der erste Stimmungsmaler auch im Landschaftlichen gewesen und so einfach-schlicht



Abb. 2. Schlüsselübergabe. Rom, Cap. Sistina.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 12.)

das Motiv auch sei, es ist ein abgeklärtes, von sentimento durchdrängtes Spiegelbild seiner schönen heimatlichen Natur.

Pietro di Cristoforo Vannucci ist nicht, wie sein Beiname Perugino vermuten ließe, in Perugia, sondern in Città (oder Castello) della Pieve, dem alten Castrum Plebis geboren, welches damals unter der Herrschaft Perugias stand. Einmal nennt er den ganzen Namen: Petrus Christoferi Vanutii de Castro Plebis, gewöhnlich signiert er: Petrus de Castro Plebis oder Petrus Perusinus. Sein Geburtsjahr läßt sich nicht genau feststellen, es mag 1446 oder 1447 gewesen sein. Daß seine väterliche Familie

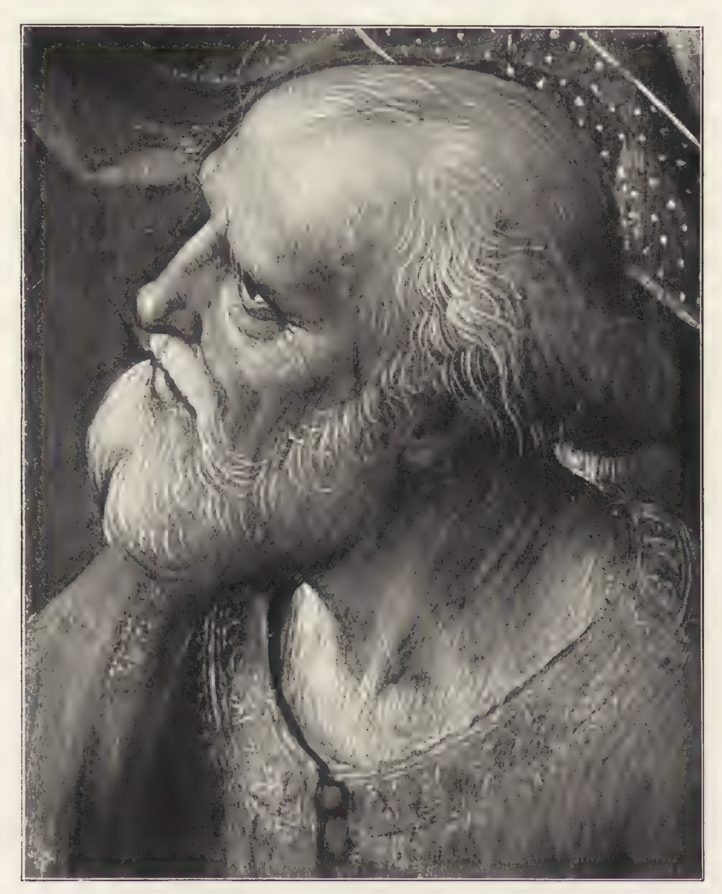


Abb. 3. Schlüsselübergabe: Kopf des Petrus. Rom, Sistina.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 15.)

nicht etwa arm war, wie Vasari in seiner oberflächlichen, anekdotenhaften Erzählung schildert — mühselig soll der junge Künstler sein Leben gefristet, auf dem bloßen Fußboden geschlafen, mit trockenem Brot sich genährt haben — geht schon daraus hervor, daß ein Pietro Vannucci, vielleicht sein Großvater, 1424 als Meister in der Steinmetzgilde erwähnt wird und 1428 das Bürgerrecht von Perugia erwirbt. Früh soll Perugino nach Perugia gekommen sein. Wer aber da sein erster Lehrer gewesen ist, das läßt sich mit Bestimmtheit nicht mehr feststellen. Vasari nennt gelegentlich den Piero dei Franceschi. Aber die Jugendwerke des Meisters lassen den Einfluß der andern damals in Perugia tätigen Meister deutlich erkennen.

Allzu alten Datums war ja die Schule von Perugia nicht. Noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hatten die genannten Baglioni in Perugia von auswärts

her ihre Künstler berufen. Domenico Veneziano kam 1438 von Florenz, den Palast der Baglioni mit Fresken zu schmücken. Piero dei Franceschi, Benozzo Gozzoli, ferner sienesische Künstler sind weiterhin dort tätig gewesen. Allmählich entwickelte sich aber unter den verschiedenartigen Einflüssen dieser Künstler eine eigene Lokalschule von Perugia. Gentile da Fabrianos Einfluß kam hinzu. Giovanni Boccati, Bartolommeo Caporali und Benedetto Bonfigli sind die Hauptmeister dieser älteren, meist unter Gozzolis Einfluß stehenden Richtung. Ein liebenswürdiger, zärtlicher Ausdruck, eine feine, aber noch altertümliche Temperatechnik und ein leichter, genrehafter Ton der Erzählung verleihen



Abb. 4. Schlüsselübergabe: Porträtkopf. Rom, Sistina. (Zu Seite 17.)

diesen Bildern eine gewisse Grazie und den Reiz der Intimität. Es lebt in diesen Gestalten ein milder, religiöser Geist, der noch ganz an Fra Angelico, Gentile da Fabriano und verwandtes erinnert. Es sind noch nicht die reinen Erdenkinder; noch nicht greifbar, noch nicht schwer und körperlich, sondern leicht nur schweben sie über der Erde. In der Formgebung hat noch das zeichnerische Element, die scharf und eckig gezeichnete Umrißlinie den Vorrang, in der malerischen Behandlung die zarte, aber unbestimmte Lichtführung, im Kolorit überwiegen die feinen, durchsichtigen Halbtöne, die die Gestalten ganz in den Schleier überirdischer Weltentrücktheit hüllen, im Sentiment sind es nur weiche, unbestimmte Laute eines noch fast gotischen, träumerischen Dahinsinnens, aber ohne Melancholie, voll friedsamer Seligkeit in Gott. Der Typus der Gestalten ist schlank, ohne feste Körperformen, das Gesicht spitz mit gerader Nase ohne individuelle Charakterisierung.

Aber dieser unfaßlichen Geisterwelt mußten die Gestalten entrissen werden und irdische Formen annehmen. Wie immer im Quattrocento, war auch diesmal Florenz die Führerin zum Realismus. Der nächste umbrische Meister Fiorenzo di Lorenzo hat sich das, was er an realistischer Durchbildung besitzt und was ihn von den andern unterscheidet, aus Florenz geholt. Dort hat er unter dem Einfluß der Florentiner, vor allem des Verrocchio plastisch sehen gelernt. Die Gestalten, die bis dahin ohne jede Struktur und Plastik gebildet waren, bekommen Haltung und Festigkeit. Sie werden voll und schwer, der Körperbau, der sich einst unter gleichmäßig fallenden Gewändern verhüllte, verbirgt sich nicht mehr, sondern drängt unter der Gewandhülle hervor. Die Haltung, die Bewegung zeigt ein bewußtes Akzentuieren und ein festes Auftreten. Die Gelenke setzten bewußt an und die Körper, die Gliedmaßen erhalten reiche Bewegung und Belebung. Die Formgebung im einzelnen gewinnt bedeutend an Plastik. Das Fleisch wird sorgfältig durchmodelliert, so daß jetzt im Gegensatz zu der früheren, flächenhaft linearen Behandlung eine volle, plastische Rundung herauskommt. Das gleiche gilt von der Komposition, der Durchbildung der Gesichtstypen, dem Kolorit Fiorenzo di Lorenzos. Überall tritt die realistische Wirklichkeit viel beredter zutage als in früheren Werken. Dasselbe zeigt auch die gesteigerte Durchbildung des psychischen Ausdrucks. Aber hier ist nicht ein Florentiner, sondern ein Umbrer Niccolo Liberatore genannt Alunno da Foligno der Lehrmeister gewesen, der jene Neigung zum Sentimental-Pathetischen in die umbrische Kunst gebracht hat.

Daß dieser Fiorenzo nun wirklich der Lehrer des Pietro Perugino gewesen, ist nicht erwiesen. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß er als erster ihm den florentinischen Realismus übermittelt hat. Ähnlichkeiten in Faltengebung, Raumdisposition und Gesichtstypen sprechen für starke Abhängigkeit. Noch besser wird solche uns erwiesen



Abb. 5. Schlüsselübergabe: Porträtköpfe. Rom, Sistina.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 17.)

durch das früheste uns bekannte Werk Peruginos, einen hl. Sebastian in S. Sebastiano zu Cerqueto, bezeichnet und datiert:

Petrus Perusinus pinxit
MCCCCLXXXUIII,

welches der letzte Rest eines zerstörten Freskenzyklus ist. Die Haltung der Figur, die Anordnung an eine Säule und die architektonische Umgebung, ferner die Behandlung im einzelnen bis auf das wild herumgeworfene Hüfttuch stimmen so sehr mit Fiorenzos Sebastian in der Pinakothek zu Perugia überein, daß an einer Beeinflussung nicht zu zweifeln ist. Bei näherer Prüfung erweist jedoch Peruginos Gestalt vor der Fiorenzos bedeutende Fortschritte. Wir wissen, Perugino ist inzwischen in Florenz gewesen, 1472 schreibt er sich in das Buch der compagna dei pittori in Florenz ein. Schon dieser Umstand, daß er hier als fertiger Meister auftritt, macht Vasaris Behauptung, daß er mit Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi in Verrocchios Werkstatt gelernt hätte, unglaubhaft. Ist so die direkte Schülerschaft ausgeschlossen, an einer starken Beeinflussung von seiten Verrocchios, ja Leonardos ist gar nicht mehr zu zweifeln. Die plastische Durchbildung des Körpers, die Entwicklung der Körperformen und die Festigkeit der Zeichnung, wie sie Peruginos Sebastian liefert, ganz abgesehen von der richtigen perspektivischen Verkürzung der Architektur, kann nur in Florenz und unter dem Einfluß Verrocchios gewesen sein.



Abb. 6. Schlüsselübergabe: Porträtkopf. Rom, Sistina.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 17.)

Außer Verrocchio wird noch Piero dei Franceschi von Vasari als Peruginos Lehrer genannt. Auch dafür fehlen die direkten Beweise. Dieser Piero war öfters wie anderswo in Umbrien auch in Perugia tätig und sicher haben sich da Beziehungen der Künstler zueinander angeknüpft. Aber darum, weil Perugino die perspektivischen Gesetze und die Lichtwirkungen des Piero dei Franceschi kannte, ist noch nicht seine direkte Schülerschaft erwiesen. Man muß sich überhaupt den geistigen Austausch der Künstler untereinander damals außerordentlich lebhaft denken. Sonst wäre auch der eminente Fortschritt, den die Kunst in Italien innerhalb weniger Jahrzehnte gemacht, nicht zu begreifen. Darum, weil die Verkehrsmittel noch nicht in dem Maße wie heute bequem waren, hat man sich doch nicht in den engen Mauern des Hauses, der Heimatstadt eingesperrt. Man wanderte von Ort zu Ort, von Land zu Land. Die berühmten Maler wurden überall hin berufen. Der Konkurrenzehrgeiz der einzelnen Städte und kleinen Tyrannen ließ immer nach dem besten verlangen. Gentile da Fabriano, Pisanello u. a. treffen wir in Oberitalien, in Venedig, in Mittelitalien und endlich in Rom. Ebenso Piero dei Franceschi, ebenso Perugino. Wenn wir die Register gerade unseres Meisters durchsehen, so sind wir über die Unruhe und ewige Wanderlust des Meisters erstaunt. Er befindet sich fast alljährlich auf der Reise durch Umbrien, zwischen Florenz und Perugia. Oft war er in



Abb. 7. Pinturicchio: Taufe Christi. Rom, Cap. Sistina.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 22.)



Abb. 8. Perugino (?): Himmelfahrt Mariä. Zu dem Fresko in Rom, Sistina.
(Zu Seite 22.)

Rom, für Venedig ist uns ein zweimaliger Aufenthalt, 1494 und 1496, erwiesen, in Urbino ist er sicher auch des öfteren gewesen. So wandert er hin und her und es ist unmöglich ihn da oder dort für immer festzuhalten. War er 1472 sicher in Florenz, so muß er 1475 in Perugia sich aufgehalten haben, da er in diesem Jahre Fresken im Palazzo publico ausführte, die uns leider verloren gegangen sind.

Überhaupt hat kein günstiges Schicksal über den Jugendwerken Peruginos gewaltet. Die erste bedeutsame Leistung seiner Hand sind die Fresken in der Sistina zu Rom.

Als Sixtus IV. 1480 die berühmtesten Meister Italiens nach Rom berief, dort die päpstliche Kapelle, die sogenannte capella Sistina, mit Wandfresken auszuschmücken, da wählte er außer den Florentinern Ghirlandajo, Botticelli, Rosselli auch die Umbrer Signorelli, Perugino und Bartolommeo della Gatta aus. Gerade unserm Meister war der Hauptteil, nicht weniger denn sechs Fresken zugesprochen. Drei sind nur erhalten. Bei zwei überließ er die Ausführung seinem Schüler und Gehilfen Pinturicchio. Das eine, die Schlüsselübergabe, ist eigenhändig ausgeführt. Die drei andern, die Himmelfahrt, Geburt, Auffindung Moses, sind zerstört. Sie mußten 1534 den Fresken Michelangelos Platz machen. Und



Abb. 9. Pietà. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 23 u. 24.)

Michelangelo mag sie mit einer gewissen Schadenfreude heruntergeschlagen haben, er, der den Perugino einmal einen Tölpel „goffo nell' arte“ gescholten haben soll, etwas, was begreiflich ist bei der vollständigen Divergenz der beiden künstlerischen Auffassungen, bei dem einen, dem Größeren, das wilde Vordrängen individueller Empfindungen, leidenschaftlicher Erregungen, bei dem andern das Zurückdrängen jeder stark persönlichen, spontanen Affektion und dafür ein sorgfältig berechnendes Abstimmen der Wirkung auf eine ruhige Gesamtstimmung.

Dies erste Meisterwerk, vielleicht das beste, was er geschaffen, die Schlüsselübergabe in der Capella Sistina in Rom, offenbart den Perugino schon als fertigen Meister (Abb. 2). Wann er es ausgeführt hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Es muß jedoch zwischen 1482 und 1491 gewesen sein, da er am 8. März 1491 die

letzte Zahlung in Höhe von 150 Dukaten erhalten hat. Eines ist auf den ersten Blick sicher: Perugino ist ein guter Schüler der Florentiner gewesen, und zwar ist Domenico Ghirlandajo, dessen kühler, berechnender Geist seinem Temperament entsprach, sein bester Lehrmeister gewesen. Das zeigt zunächst die Disposition der Figuren. Ganz in der Art des Ghirlandajo sind die Gestalten am vorderen Bildrand aufgereiht,



Abb. 10. Altarbild. Rom, Villa Albani-Torlonia.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 25.)

so daß sie einen reliefartigen Streifen bilden. Das Zusammenfassen der Figuren immer zu zwei resp. drei, wie der gleichmäßige Wechsel zwischen Seiten-, Vorder- und Rückenfigur als einzige Variation in der Gruppierung, sind ganz quattrocentistisch. Jede der Gestalten hat den Charakter der Einzelstudie, und zwar zunächst im Sinne der Gewandstudie. Der breit herabfallende, vorn aufgenommene Mantel ist das Hauptmotiv. Und zwar werden die Falten voll und tief in die Form hineingearbeitet, so daß der Eindruck der plastischen Massigkeit und Schwere des weichen Wollstoffes ganz im florentinischen Sinn der Zeit überherrscht. Das ist die Schule der Plastiker, und zwar der Bronzebildner, vor allem



Abb. 11. Kreuzigung. Florenz, La Calza.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 29.)

des Verrocchio, die in die große weiche Tonform die Falten hineinkneteten. Verbunden ist dies Mantelmotiv immer mit dem ruhigen Stehmotiv des pointierten Stand- und Spielbeines, das fast im antiken Sinne hier gleichmäßig wiederholt und nur leicht variiert wird. Der eine Fuß steht fest auf, während der andere zur Seite, etwas nach hinten gestellt, leicht federnd nur mit der Spitze den Boden berührt. Mit größter Sorgfalt werden die einzelnen Falten nach dem über eine Gipsfigur gelegten Mantel studiert und mit den Mitteln eines kräftigen Seitenlichtes werden die Formen aus der Tiefe heraus gearbeitet. In der öfteren Wiederholung wirkt das Motiv natürlich eintönig, der Eindruck des gestellten Modells wird nicht überwunden, besonders wenn man dann solch weitgehende Gleichmäßigkeiten, wie sie die Handhaltung zeigt, bemerkt. Fast immer ist die eine Hand leicht erhoben oder an die Brust gelegt, die andere gesenkt gegeben.

Bei allem fehlt wie immer bei den Quattrocentisten das einheitliche Zusammenfassen der Figuren, kompositionell sowohl, wie im Ausdruck in einem einheitlichen, dramatisch



Abb. 12. Madonna mit Kind und Johannes.
London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 32.)

belebten Moment. Das sollte erst das Cinquecento unter Leonardos Führung bringen. Man denke sich nur die Mittelgruppe. Wie geschickt würde da ein Cinquecentist die durch das innere Motiv bedingte Verbindung einer Stehfigur mit einer Knienden gegeben haben. Er hätte sicher die Gruppe ganz für sich als Kompositionszentrale genommen und durch Überneigen der stehenden Gestalt eine geschickte Verbindung der beiden Figuren zu einem Ganzen erreicht. Der Quattrocentist müht sich auch zu sehr mit der realistischen Durchbildung des einzelnen. Statt die beiden Figuren zu verbinden, trennt er sie wie absichtlich, indem er den knienden Petrus mit den Jüngern hinter ihm zusammenschließt. Durch die breite, schillernde Bodenfläche geschieden, steht ihm gegenüber Christus, allein für sich. Offenbar lag es dem Künstler daran, das geistige Motiv der Schlüsselübergabe recht in den Mittelpunkt zu rücken, so daß die beiden Hände, die überreichende wie die empfangende, von der hellen Bodenfläche klar sich abheben. Es liegt eine feine Innerlichkeit in dieser Betonung des geistigen Moments: der andächtig aufblickende Petrus, der beteuernd die Linke an die Brust legt (Abb. 3), und die nur im Kopf und im sanften Blick der Augen sich leise neigende Gestalt Christi, wozu das außerordentlich feine Spiel der Finger kommt. Das ist reinstes, bestes Quattrocento, dem zwar dramatische Kraft, aber auch theatralische Pose und die Leere eines übertriebenen Pathos fehlen. Schön ist das feingezeichnete Profil des zarten Christuskopfes, das vor dem hellen Grund klar heraussteht, während der derbere Typus Petrus' vor dunklen Grund gestellt ist. Das sind so

ganz die feinen Akzente des Quattrocentisten. Besonders ist die Gestalt Christi, der Mantel und jedes einzelne von höchster Sorgfalt der Durchführung, die an Feinheit sicher von keinem der anderen Fresken der Sixtina übertroffen wird.

Was die übrigen Gestalten betrifft, so stehen hinter Christus einige bärtige Männer, die die Aussage Vasaris, Perugino habe das Fresko „in compagnia di Bartolommeo della Gatta" gemalt, glaublich macht. Das sind die großen Typen dieses vielleicht nicht genügend geschätzten Meisters, dessen eigentlicher Name Don Pier d'Antonio Dei ist. Seine



Abb. 13. Madonna mit heiliger Katharina und Rosa. Paris, Louvre. (Zu Seite 33.)

schwärmerisch-gewaltige Himmelfahrt in Cortona offenbart eine eigenartige Monumentalität, die nur in Melozzo und Signorelli ihre Steigerung finden sollte.

Die andern Figuren haben gegenüber dieser herben Größe einen liebenswürdigen, stilleren Charakter. Aus diesen Jünglingsgestalten mit dem langen Lockenhaar, deren schwärmerischer Blick ein weiches, fast weibliches Empfinden offenbart, aus den fein gezeichneten Profilen und den ruhigen Bewegungen spricht schon ganz der Perugino, wie wir ihn später noch kennen lernen werden. Die Schärfe der Zeichnung, die fast metallische Härte und Bestimmtheit, mit der die Köpfe modelliert sind, das ist ganz die Handschrift Peruginos. Aber es ist noch der jugendliche, frische Perugino ohne Schema. Er steht noch

unter dem belebenden Einfluß der Florentiner. Besonders auf der rechten Seite sind einige Köpfe von außerordentlich sprechender Charakteristik und von echt quattrocentistischer Wahrheit, die in solcher Form zu monumentaler Größe anwächst. Perugino offenbart sich hier als einer der ersten Porträtmaler seiner Zeit. Kaum Ghirlandajo hat besseres geliefert, als diese prächtigen Charakterköpfe, unter denen vor allen der Mann in Profil, der vorletzte rechts von besonderer Schönheit in der Festigkeit der Silhouettenlinie, der Energie des Blickes und dem Ausdruck des Mundes ist (Abb. 4). Bei diesem schönen Kopf wird man am ehesten an Botticelli erinnert, während im übrigen mehr Ghirlandajo das Vorbild abgegeben hat, nur daß sie nicht ganz so nüchtern und scharf herausgearbeitet sind. Die Formen sind weicher und voller, die Charakteristik größer und reicher.



Abb. 14. Lorenzo di Credi: Madonna mit zwei Heiligen.
Pistoja, Dom. (Zu Seite 33.)

Vorzüglich möchte ich die Haarbehandlung nennen, die bei weitem das übertrifft, was sonst damals gegeben wurde (Abb. 5 u. 6).

Wenden wir uns ab von den Figuren zu dem Grunde, so leuchtet uns da mehr als aus den Gestalten, bei denen florentinische Einflüsse noch überwiegen, Peruginos eigner Geist entgegen. In den Gründen ist er zuerst frei geworden, da ist er zuerst ganz Umbrer, im Gegensatz zu den Toskanern. Woher er diesen weiten, freien Blick hinaus in die Tiefe hat, darüber läßt sich nicht streiten. Hier war Piero dei Franceschi sein wirklicher Lehrmeister. Man braucht nur dessen Architekturstück oben in Urbino zu kennen, um zu wissen, daß sowohl die weite, freie Disposition, wie auch grade der Zentralbau in der Mitte auf sein Vorbild zurückgehen. Uns Modernen, denen die Gesetze der Perspektive und die malerische Vereinigung der Figuren im großen Bildraum etwas Geläufiges ist, wird zunächst natürlich die primitive Scheidung der Gründe auffallen. Perugino ist hier noch durchaus Quattrocentist. Die Figuren bilden streng für sich



Abb. 15. Pietà mit Heiligen. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 35.)

einen reliefartigen Streifen und über ihnen erscheint mit einem ganz andern Augenpunkt der Hintergrund. Wenn man einmal in die Entwicklung der Landschaftsmalerei und Raumentfaltung einen Einblick getan hat, so weiß man, daß das fünfzehnte Jahrhundert zu einem malerisch realistischen Zusammenschluß der Gründe noch nicht reif war. Was hintereinander stehen sollte, erscheint übereinander. Trotzdem bedeutet das Fresko im Vergleich mit den gleichzeitigen Florentinern einen bedeutsamen Fortschritt des Raumgefühles. Zunächst zeigt sich im Motiv ein grundlegender Unterschied. Die Florentiner geben immer die Tallandschaft, wo die Bergkulissen, sich von rechts und links her einschiebend, den freien Ausblick hemmen und nur in ein geschlossenes Flußtal hineinblicken lassen. Bei ihnen zerstört die Überfülle von Einzelmotiven auch die geschlossene, einheitliche Wirkung, so daß nirgends ein frei sich dehnender Raum resultiert. Anders bei Perugino. Die große lichte Bodenfläche, die beherrschenden Linien der Hintergrundarchitektur erteilen seinem Fresko, gegenüber dem aufgeregten Durcheinander in den Gründen der übrigen Quattrocentisten, eine gewisse Ruhe und Einheit. Absolute Symmetrie herrscht und die schlichte Klarheit der Linienführung und Flächenverteilung macht einen angenehmen Eindruck.



Abb. 16. Christus auf dem Ölberg. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 37.)

Es ist nun interessant zu sehen, wie sich der Künstler mit der Belebung der Gründe abmüht. Bei ihn taucht zum ersten Male in Italien der Begriff des Mittelgrundes ahnungsvoll auf. Er schafft sich einen besonderen Mittelgrund zwischen Vordergrundfiguren und Ferne. Nur gelingt ihm die Überleitung der verschiedenen Gründe untereinander noch nicht recht. Die Gestalten auf dem zweiten Bildplan, über den Vordergrundgestalten, sind viel zu klein geraten. Diese kleinen Figuren tauchen überall bei Perugino auf, eine Eigenart, an der man seine Hand mit am besten erkennen kann. Was die Hintergrundsarchitektur betrifft, so ist das ein dem Architekturstück Franceschis in Urbino entnommenes Schema, das weiterhin durch Perugino auf Raffael vererbt wurde. Auch da findet sich in der Mitte des Grundes ein Zentralbau, der dort jedoch rund ist. Franceschis Bild hat durchaus den Charakter einer Architekturstudie. Figuren fehlen, dem Künstler lag nur daran, die geschlossene architektonische Wirkung eines solchen von Häusern eingeschlossenen Platzes, in dessen Mitte ein Zentralbau steht, herauszubringen. Die Architektur ist immer schon die erste Lehrmeisterin zur Raumperspektive gewesen. Im übrigen sind die Verkürzungen bei Franceschi viel besser getroffen, die Verjüngungslinien laufen viel energischer in die



Abb. 17. Madonna mit Kind und Johannes. Frankfurt, Städel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 39.)

Tiefe und ein Mißverhältnis zwischen Figuren und Raum findet sich schon wegen des Fehlens der Figuren nicht.

Die besonderen Vorbilder für die Architekturen bei Perugino sind ohne weiteres erkenntlich. Der achteckige Zentralbau erscheint mit seiner Inkrustation wie ein toskanischer Bau, wie eine Umbildung des Baptisteriums in Florenz. Die beiden Triumphbogen gehen direkt auf den Konstantinsbogen zurück. Hier ist es nun interessant, einmal



Abb. 18. Madonna mit vier Heiligen. Wien, Galerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 40.)

an den Abänderungen, die er vorgenommen hat, das Stilgefühl des Quattrocentisten und Umbrer festzustellen. Die architektonischen Formen sind zierlicher geworden, die plastischen Gestalten magerer, eckiger. Man vergleiche diese tänzelnd graziösen Figürchen, die an Stelle der gefesselten, schweren Barbarenfiguren auf dem Bogen getreten sind. In strenger Symmetrie halten die beiden Bögen sich das Gleichgewicht, und streng symmetrisch laufen auch die abfallenden Linien der Landschaft nach der Mitte hin in die Tiefe. So wenig wir von der Landschaft sehen, wir ahnen schon ein anderes Landschaftsbild als bei den Florentinern. Es ist der freie Ausblick, die weite Aussicht in die Ferne dort

oben von den Bergen und nicht der immer beengte Blick des Bewohners der Täler. Es ist der Umbrer aus den Bergen im Gegensatz zu dem Florentiner im Arnotal.

Das ist das einzige uns erhaltene Fresko Peruginos. In der Taufe Christi, die dann Pinturicchio ausführte, mag es besonders für die Mittelgruppe Vorzeichnungen gegeben haben (Abb. 7). Die Gestalt Christi erinnert noch ganz an ihn, so daß wir sie fast



Abb. 19. Madonna mit zwei Heiligen. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 44.)

von seiner Hand gemalt bezeichnen möchten. Alles übrige, die Figuren sowohl, wie die landschaftlichen Gründe sind so sehr in der Art Pinturicchios, daß an dessen Ausführung kein Zweifel sein kann. Die drei heruntergeschlagenen Fresken an der Altarwand sind uns für immer verloren. Nur von dem Mittelstück, der Himmelfahrt, können wir uns nach einer Zeichnung (Abb. 8) ungefähr einen Begriff machen. Links unten kniet Papst Sixtus IV., von Petrus der himmelfahrenden Maria empfohlen. Die übrigen Jünger mit dem knienden Thomas in der Mitte gruppieren sich ziemlich gleichmäßig. Überall

herrscht noch der einfache, schlichte Quattrocentogeist, der nicht theatralischen Schwung, nicht dramatische Belebung kennt. Das Thema der Himmelfahrt hat Perugino später und oft in recht geistloser Weise sich selbst kopierend wiederholt.

Was sonst noch an Werken des Künstlers aus den achtziger Jahren vorhanden ist, ist äußerst dürftig. Große Aufträge zwar fehlten ihm nicht, aber außer den römischen Fresken hat er keinen einzigen zu Ende geführt. So ward er am 5. Oktober 1482 beauftragt, mit Bigio di Antonio Tucci im großen Saal der Signoria zu Florenz



Abb. 20. S. Sebastian. Paris, Louvre. (Zu Seite 45.)

ein Fresko zu malen. Von der Ausführung verlautet nichts. Nicht besser ging es mit der ihm am 30. Dezember 1490 übergebenen Vollendung der von Fra Angelico in der Capella nuova des Doms von Orvieto begonnenen Fresken. Nach neunjähriger vergeblicher Mahnung — einmal trat sogar Kardinal Giuliano della Rovere für Perugino in einem erhaltenen Briefe, in dem er die mahnenden Prioren beruhigt, vermittelnd ein — übernahm Signorelli die Arbeit und vollendete sie, wie wir wissen, so großartig und glänzend, wie es niemals Perugino vermocht hätte. Des weiteren erhielt er am 28. November 1483 den Auftrag auf das Altarbild der Kapelle im Palazzo publico in Perugia. Er begann wohl sofort. Die Pietà (Christus in Halbfigur mit gebreiteten Armen aus dem Sarge emporragend) in der Pinakothek zu Perugia, war die

Bekrönung des Altarbildes, die Vollendung erfolgte erst 1496 nach Erneuerung des Auftrags von seiten der Stadtverwaltung. Dies Hauptbild, eine Madonna mit vier Heiligen, befindet sich im Vatikan. Der Rahmen, in dem beide Bilder vereint waren, ist heute in der Pinakothek zu Perugia (Saal XIII, 14) als Einrahmung für eine Madonna mit zwei Heiligen von Eusebio da S. Giorgio. Die Ausführung der Pietà ist höchst wahrscheinlich 1483, und zwar vor der Berufung nach Rom erfolgt (Abb. 9). Sie trägt noch ganz jugendlichen Charakter. Es ist noch nicht der routinierte Künstler von später, der sicher und fest die Formen zeichnet. Ohne Pose und schlicht im Ausdruck gibt hier der Dreißiger ein Motiv, das er in späteren Jahren öfters und geschickter wiederholt hat. Dazu läßt die Behandlung des einzelnen, die mangelhafte Durchbildung des Kopfes keinen Zweifel, daß das Stück vor den römischen Fresken, zum mindesten vor der Schlüsselübergabe ausgeführt ist.

Es ist, wie gesagt, wenig, was uns von Perugino aus den achtziger Jahren erhalten ist, wir suchen vergebens nach weiteren Werken der Zeit. Erst aus dem Jahre 1491 haben wir wieder ein sicheres Dokument seiner Kunst. Es ist der große Altaraufbau im Besitz des Principo Torlonia in Villa Albani, den er für Kardinal Giuliano delle Rovere



Abb. 21. Studie zum Madonnenkopf des Uffizienbildes. Windsor-Castle. (Zu Seite 46.)



Abb. 22. Madonna mit zwei Heiligen. Paris, Louvre. (Zu Seite 46.)

ausführte (Abb. 10). Es ist bezeichnet und datiert: „Petrus de Perusia pinxit MCCCCVIIII Primo“. Das Hauptstück ist eine heilige Familie mit Engeln und anbetenden Heiligen, darüber eine Kreuzigung und eine geteilte Verkündigung. Was zunächst die Typen betrifft, so gleichen diese ganz denen auf der Schlüsselübergabe. Der Kopf des Joseph ist dem des Petrus ähnlich, Ritter Georg gleicht dem Johannes, Erzengel Michael ist der fünften Gestalt von links auf dem großen Fresko verwandt. Freilich ist dabei eine gewisse Verfeinerung des Typus zu konstatieren. Es ist alles, besonders die Nasen, der Mund, die Hände niedlicher, zarter geworden und die Charakterisierung hat an Schärfe nachgelassen. Des weiteren erweist sich Perugino auch hier ganz als ein Schüler



Abb. 23. Perugino-Werkstatt: Madonna mit zwei Heiligen. Wien, Galerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 48.)

der Florentiner. Das Motiv der Anbetung mit den knienden Engeln ist durchaus florentinisch. Das Altarwerk des Hugo van der Goes hatte vielleicht die erste Anregung gegeben, die anbetenden Engel zuzufügen. Aber dann findet sich diese Anordnung immer und immer wiederholt, am häufigsten jedoch von Lorenzo di Credi. Manches bei Perugino erinnert an diesen Meister, so besonders die Engel, anderes wieder mahnt an Filippino Lippi, wie die reiche Gewandung der Maria und die feine Landschaft auf

der Kreuzigung, endlich werden wir in dem eigentümlichen Architekturaufbau an Domenico Ghirlandajo gemahnt. Bei diesem war diese nüchterne, durchsichtige Pilasterarchitektur rein aus stilistischen Gründen in das Bild gesetzt. Er sucht in seinem starken lincaren Empfinden nach ruhigen Grundlinien, nach diesen mageren, graden Vertikalen, die ihm die Folie für die Plastik seiner Gestalten geben mußten. Es handelt sich nur um das lineare Interesse. Bei Perugino scheint diese Architektur anderen Zwecken zu dienen. Dieser mit dunklen Bogen überspannte Pilasterwald ist fast von malerischer Wirkung. Ganz abgesehen davon, daß er die durch den Rahmen getrennten Gruppen unter ein Dach bringt, in einem architektonischen Raum vereint, schiebt sich diese Architektur wie ein verbindendes Glied zwischen Vordergrund und Hintergrund. Es dehnt sich in die Tiefe, dadurch, daß uns die kleineren Distanzen angegeben sind. Die hintereinander gestellten Pilaster mit den malerischen Rundbögen darüber erscheinen wie ein eignes Bild im Bild. Wieder taucht hier als ein ganz Neues in Italien der Begriff



Abb. 24. Madonna mit zwei Heiligen. Cremona, S. Agostino.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 48.)



Abb. 25. Francesco dell' Opere. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 49.)

des Mittelgrundes auf. Hinter diesem Mittelgrundstück liegt dann die weite, noch im florentinischen Sinne in Felsen und Tälern auf- und niedersteigende Landschaft. Noch mehr florentinisch erscheint die außerordentlich reizvolle Landschaft oben auf der Kreuzigung, wo die aufgeregt phantastischen Felsen, die bunte Belebung mit Gebüsch und das lebhafte Spiel des Lichtes an Filippinos romantische Landschaftsgebilde erinnern. Stücke von besonderer Feinheit der Lichtführung und Zartheit des Helldunkels sind dann die beiden, auf einen Augenpunkt berechneten, aber durch die Kreuzigung getrennten Hälften der Verkündigung. In der breitflächigen Verteilung von Licht und Schatten, in der Beruhigung, die diese geschlossene Architektur gegenüber jener aufgeregt durchbrochenen



Abb. 26. Grablegung. Florenz, Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 50.)

unten bringt, in der zarten Lichtverteilung und in der schlichten Klarheit der landschaftlichen Fernsicht, wo nichts mehr von dem unruhigen Spiel von Licht- und Schattenflecken der Kreuzigung sich findet, offenbart sich zum ersten Male ganz der Perugino, wie wir ihn aus seinen besten Werken kennen. Es ist der Meister der Ruhe, des harmonischen Ausgleiches, des weichen melodischen Zusammenklanges, der hier zu uns spricht. Das ist schon Perugino, der Lehrer Raffaels. Damals, als er endlich seine Tonstimmung gefunden, war er schon 45 Jahre alt. Entweder muß der Künstler sich sehr mühsam und allmählich entwickelt haben, also keine starke Natur gewesen sein, oder er muß die Malerei etwas vernachlässigt haben, denn erst mit diesem Bilde schließt die Jugendentwicklung zur Reife ab.

Nur ein einziges Werk, eine Kreuzigung in S. Maria della Calza in Florenz (Abb. 11), können wir noch anführen als in diese gleiche Zeit gehörend, d. h. eher nach als vor dem Albanibild entstanden. Im Vergleich zu der zarten, feinen Kreuzigung oder mit den spitzen Lichtern zeigten die Typen schon die Abglättung und Verhärtung, die eigentlich das Charakteristikum der zweiten Epoche der Reife Peruginos ist. Ein herber, großer

Zug geht durch das Ganze und man hat darum angenommen, daß Signorelli mit an diesem Bild gearbeitet hat. Die einzige Gestalt, für die solche Mitarbeit in Betracht käme, ist die der Magdalena, bei der das Kolorit entschieden etwas von Signorelli hat. 1491 hat Signorelli in Florenz gearbeitet und so wird Perugino höchst wahrscheinlich mit seinem umbrischen Landsmann zusammengewesen sein. Wenn wir dann später die Nachwirkung grade der damals von Signorelli geschaffenen Werke konstatieren können, so werden wir nicht zweifeln, daß in diesem Jahre die Kreuzigung entstanden ist. Die Formgebung ist von außergewöhnlicher Härte und die Farbe düster, schwer, was beides auf Signorellis Einfluß zurückzuführen ist. Damit hat sich die Wandlung zum Harten, Klaren, Bestimmten vollzogen. Seine Entwicklung hat das erste Stadium des Suchens nach einem eignen Stil überwunden.

II.

Die florentinische Zeit.

Erster Teil: Glanzzeit.

(1491—1496.)

Diese zweite Epoche der Reife und der Vollendung ist wie keine andere außerordentlich fruchtbar gewesen. Perugino, der sich abwechselnd in Rom, Perugia und Florenz aufhielt, war offenbar schon Ende der achtziger Jahre ganz nach Florenz übergesiedelt. Am 5. Januar 1491 wird er als Schiedsrichter bei der Domfassadenkonkurrenz genannt. Er erhält andauernd große Aufträge. 1488 malt er für S. Domenico in Fiesole ein Altarbild. 1489 vollendet er für Chiesa di Cestello (S. Maria Maddalena dei Pazzi) einen hl. Bernard. Beide Werke sind verloren. Anfang der neunziger Jahre ist er reichlich im Kloster der Gesuati beschäftigt. Fresken im Klosterhof, eine Anbetung der Könige, „di minuta maniera“, wie Vasari sagt, die Weihung des Ordens der Gesuati durch Urban V., „una prospettiva bellissma“, eine Anbetung der Hirten, zwei Porträts des Priors und eines Mönches, „la miglior cosa“, eine Madonna mit Hieronymus und Johannes in Halbfigur über dem Türbogen, all das ist zerstört. Erhalten sind uns nur die Tafelbilder, die sich jetzt in der Akademie zu Florenz befinden.

In den folgenden Jahren setzt sich Perugino mehr und mehr in Florenz fest. Er heiratet am 1. September 1493 die Chiara di Luca Fancelli, die ihm 500 Goldgulden mitbringt. Vielleicht war das auch eine Geldheirat, der schlaue, berechnende Perugino hat sich das sicher genau überlegt. 1497 erwirbt er ein Grundstück, weiter kauft er 1498 in Via dei Pinti für 150 Goldgulden ein Haus. Inzwischen ist er öfters in Venedig gewesen. Am 14. August 1494 erhält er vom Dogen Agostino Barbarigo den Auftrag, im Gran Consiglio des Dogenpalastes Dogenporträts, die Flucht Papst Alexanders III. vor Friedrich Barbarossa und die Schlacht bei Spoleto für 400 Dukaten zu malen. Trotzdem Perugino 1496 wieder in Venedig war, ging er nicht an die Arbeit. Auf eine 1500 an ihn ergangene Aufforderung hin verlangt er das Doppelte, worauf ihm der Auftrag entzogen wurde. 1515 hat Tizian die Fresken, die zerstört sind, ausgeführt. Eigentümlicherweise finden wir erst am 1. September 1499 den Namen Peruginos in der Matrikel „dell’Arte dei Medizi e Speziali“, in der die Maler, die offiziell keine eigne Zunft hatten, eingetragen wurden. „Magister Petrus Cristophori Vanucci pictor de Perugia“ ist da am 1. September eingeschrieben. Grade in diesem Jahre verläßt Perugino, wenn auch nicht für immer, Florenz, um für Perugia große Aufträge zu übernehmen. Diese Jahre, von 1491 bis 1499, sind die besten und zugleich fruchtbarsten in Peruginos Schaffen. Wir teilen sie wieder in zwei Teile, indem wir die Jahre bis 1496, die den Höhepunkt ausmachen und ihn frei von jedem Schema zeigen, für sich

nehmen. Seit 1496 geht es dann langsam bergab und ins Handwerksmäßige. Trotzdem hat er auch da noch Werke guter Qualität geschaffen.

Wenn wir nun an das Werk des Meisters herangehen, so wird uns eines vor allem klar sein, Perugino war in der Hauptsache Tafelbildmaler. Zum monumentalen Fresko



Abb. 27. Kreuzigung. Florenz, Sta. Maria Maddalena dei Pazzi.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 56.)

fehlt ihm die große Phantasie, das kraftvolle, dramatische Temperament. Aber im Tafelbild konnte er seiner feinen, etwas matten Empfindungsweise in zarter Durchführung gerecht werden. In Florenz hat er die Schule der Detailkunst durchgemacht und seine Jugendwerke sind mit äußerster Sorgfalt durchgeführt, die Technik ist in ihnen noch Tempera. Auch in seinen späteren Werken scheint er nicht zu der eigentlichen Öltechnik

durchgedrungen zu sein. Es ist vielmehr nur die dickere, mit Harz und etwas Leinöl versetzte Tempera, wie sie grade Verrocchio und seine Schüler, vor allem Lorenzo di Credi verwendeten. Nur durch das sorgfältige Übereinanderlegen dünner Farbschichten konnte die Farbe Kraft und Tiefe gewinnen. Auf die dunkle Untermalung Leonardos hat Perugino sich nie eingelassen, daher haben alle seine Bilder noch die alte Durchsichtigkeit, den klaren Glanz und die glatte Politur bewahrt.

Für das Tafelbild ist es wiederum das Thema des Madonnenbildes, welches dem Temperament des Künstlers am ehesten zusagen mußte. So folgen denn zunächst eine Reihe von Altarbildern, die das Motiv der Madonna mit Heiligen bald in eine bestimmte Formel hineinbringen. Er hat das Thema doppelt behandelt; zunächst in

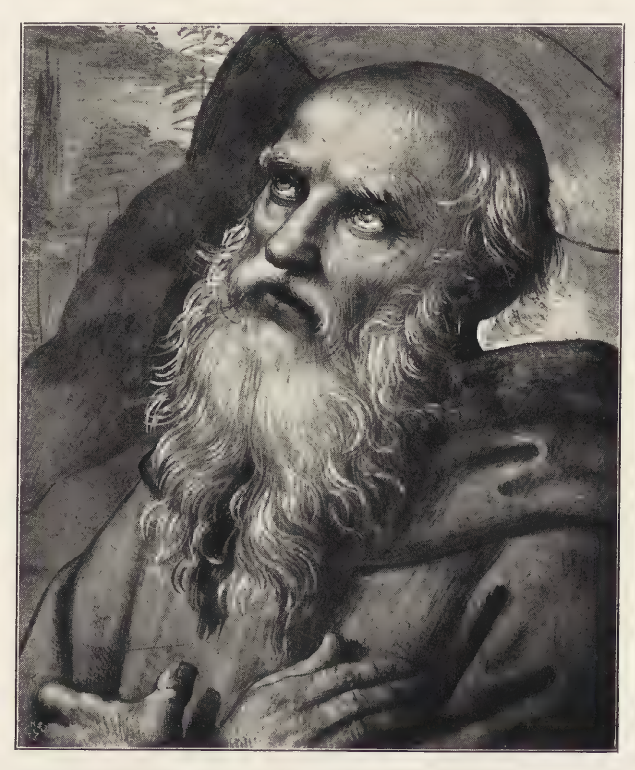


Abb. 28. Heiliger Benedikt. Detail. Florenz, Sta. Maria Maddalena dei Pazzi.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 59.)

Halbfigur und dann in Ganzfigur. Für das Halbfigurenbild hatte er ja in Florenz die besten Vorbilder, die Madonnenreliefs, vor allen die der Robbia, endlich jedoch die Verrocchios, seines angeblichen Lehrers. Gleich das früheste uns erhaltene Stück, ein Halbfigurenbild in der Nationalgalerie zu London (Abb. 12), erweist die Abhängigkeit von letzterem: das auf der Brüstung stehende Kind ebenso die Haltung der Maria findet sich ganz ähnlich auf dessen Madonnenreliefs. Aber im Vergleich zu diesem florentinischen Plastiker und Meister der Form fehlt es dem Umbrier an Kraft und Rundung in der Formdurchbildung, Realistik und Frische im Ausdruck. Etwas schüchtern Befangenes gibt dem Ganzen jedoch den Reiz der Naivität und Kindlichkeit. Der Junge bei Verrocchio steht wie ein Held da, das Knäbchen Peruginos hat nicht den gleichen Mut, fest aufzustehen. Es spielt mit den Haaren der Mutter. Diese selbst ist ebenfalls ganz jugendlich zart gebildet. Wie unsicher ist noch die Zeichnung des Körpers, des Halses, der Hände. Der Typus, offenbar dem Verrocchios abgeleitet, zeigt schon Peruginos

feines Oval, das freilich bald mehr in die Länge gehen sollte. Die niedergeschlagenen Augen, das feine Mündchen, der schlanke Hals werden uns weiterhin oft begegnen. Der herzutretende Johannes ist in der Haltung recht ungeschickt und wenig durchgebildet. Die Landschaft in der Ferne, als Fensterausblick gefaßt, ein Motiv, das grade die Florentiner damals bevorzugten, hat noch florentinischen Charakter in der Bewegtheit der gebirgigen Formationen. Das Bild gehört in die Zeit 1491/92, sicher ist es vor den beiden Stücken in der Akademie gemalt, wie schon die mangelhafte Kraft der Modellierung zeigt.

Das nächste Bild Peruginos ist ein ganzfiguriges Tondo im Louvre (Abb. 13). In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde auf erhöhtem Stuhl, die heilige Katharina zu ihrer Linken, die heilige Rosa zu ihrer Rechten. Hinten stehen auf der Brüstung zwei Engel,



Abb. 29. Heiliger Bernhard. Detail. Florenz, Sta. Maria Maddalena dei Pazzi. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 59.)

in Anbetung die Hände faltend. Es ist noch der zarte blonde Typus der Madonna wie auf dem Londoner Bild, mit dem es auch koloristisch den hellen Gesamtton und das Spiel lichter, bunter Farbtöne gemein hat. Die Zeichnung hat jedoch an Festigkeit unbedingt gewonnen. Die Wendung des Kopfes in leichter Neigung, das klare Absetzen des Halses vom Körper, die Entwicklung der Schultern, die ganze Haltung des in reicheren Wendungen gedrehten Körpers offenbaren einen bedeutsamen Fortschritt, der hier gewiß wieder einmal unter Einfluß des florentinischen Realismus gewonnen wurde. Lorenzo di Credi und sein Altarbild in Pistoja (Abb. 14) kommt uns bei der feinen Madonna und dem sitzenden Kinde sowohl, als auch bei dem durchsichtigen Glanz der Farben in den Sinn. Von Credi stammen dieser helle, leuchtende Sonnenschein und der Ausblick in eine weite Flachlandschaft, von ihm die Sorgfalt der Faltenbildung, die rundlichen Typen und die polierte Glätte im Auftrag einer bunten aber leuchtenden Farbe.

Aber wenn der Florentiner nach Reichtum, Überfülle im Detail verlangt, einen bunten Teppich am Boden mit äußerster Sorgfalt ausführt und in der Exaktheit des kleinlichen Quattrocentorealismus seine Kunst beweisen will, so beseitigt der Umbrer nach Möglichkeit das Detail. Der Teppich ist verschwunden, ebenso die Blumen hinten auf der oberen Rampe des Thronaufbaues. Ein glatter, ungemusterter Fußboden und eine kahle Brüstung sind gegeben, aber sie heben fern von jener florentinischen Unruhe und Aufgeregtheit ruhig und klar die schlichten Gestalten heraus. Auch in der Formgebung läßt sich der gleiche Fortschritt zur Bestimmtheit bemerken, die Haltung der Maria ist sicherer und deutlicher herausgearbeitet, allein schon durch den bewußten Kontrast zwischen dem dunklen Gewand und dem hellen Mantel. Kein Übermaß an Zierat schmückt sie. Nur das feine



Abb. 30. Maria. Detail. Florenz, Sta. Maria Maddalena dei Pazzi.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 59.)

Schleiertuch über der Schulter und eine Brosche. Im übrigen ist das Obergewand schlicht. Der eckige Halsausschnitt ist besser als der runde geeignet, die Formen herauszuheben. Der Mantel fällt in reichen Falten, aber nicht so schwer und massig wie bei Credi. Außerordentlich scharf ist die Silhouette der Gestalten von hellem Grunde herausgearbeitet. Das Licht strömt breit von rechts oben über die Gruppe. Aber während bei Credi allein das realistische Prinzip herrscht, das bis zur sorgfältigen Herausarbeitung der Stoffe schreitet, stilisiert auch da Perugino schon bewußt auf breite Licht- und Schattenpartien hin, jede genaue Durchbildung des einzelnen vernachlässigend. Besonders bei Katharina kann man den Wechsel von Licht und Schatten in breiteren Massen gut beobachten. Auch vermeidet der Künstler alle komplizierten Stellungen, sich mit dem einfachen Stand- und Spielbeinmotiv begnügend. Und immer gibt er, im Gegensatz zu Credi, der bei dem Bischof das Gewand breit auf dem Boden auffallen läßt, kurze Kleider, um uns die Stellung der Beine klarzulegen.

Überall, im Typus, im Gewand, in der Architektur und endlich in der Landschaft kann man deutlich das Prinzip der Verallgemeinerung und Stilisierung beobachten, das Streben nach Ruhe und Ausgleich, das Ausschalten alles überflüssigen Beiwerkes. Daß es trotzdem noch der Quattrocentist ist, der hier das Thema der Madonna mit Heiligen behandelt, wird bei der mangelhaften Zusammenordnung der Figuren klar. Jede Gestalt steht noch für sich da. Indes strebt der Künstler doch danach, gewisse Beziehungen der Figuren untereinander zu markieren. Dabei begnügt er sich freilich mit einer leisen Neigung der Körper, der Köpfe zueinander. Maria neigt leicht den Kopf nach rechts



Abb. 31. Heiliger Hieronymus. Wien, Galerie.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 60.)

zur Katharina, das Kindchen hebt das Köpfchen zur Rosa, diese matte Andeutung genügt dem Quattrocentisten. Noch war der große dramatische Geist Leonardos, wo Linienschwung und leidenschaftliche Bewegung alle Gestalten gewaltig verbinden und zu einer geschlossenen, organischen Masse zusammenfassen sollte, nicht über ihn gekommen.

Wie wenig Peruginos Talent begabt war, wirklich große Kompositionen zu schaffen oder ein dramatisches Motiv monumental zu fassen, das erweisen zunächst zwei Tafelbilder, die heute in der Akademie der einzige Rest sind der vielen Werke, die Perugino für das Convento dei Gesuati gemalt hat. Besonders in der Pietà, Maria den Leichnam Christi auf dem Schoß, mit vier begleitenden Heiligen (Abb. 15) offenbart sich eine starre Leblosigkeit, die fast an das Unbewegte, Geistlose einer gestellten Gruppe erinnert. Es ist denn auch nicht unmöglich, daß die damals beliebten



Abb. 32. Erscheinung der Maria vor dem heiligen Bernhard. München, Pinakothek.
Photographie=Verlag von Fr. Bruckmann in München. (Zu Seite 61.)

Schaustellungen von Szenen aus der biblischen Geschichte auf den Aufbau gewirkt haben. Nur der leichte Wechsel der Kopfwendungen, wo im Schema der verdeckten Symmetrie immer die entsprechenden Köpfe bald nach oben, bald nach unten gewendet sind, bringt eine gewisse Belebung in die Gruppe. Sonst herrscht absolute Symmetrie, die dann dazu durch den absolut gleichmäßig, fast öde wirkenden Aufbau der Pilasterarchitektur unterstützt wird. In gleicher Weise gehalten ist die Farbgebung, die zwar bunt, doch in ihrer Durchsichtigkeit den einheitlichen Charakter der Klarheit hat. Die Zeichnung, die Formgebung sind auch von großer Sorgfalt der Durchführung. Die Hand ist sicher und fest geworden und die Härte des klaren, festen Lichtes muß den Eindruck der Bestimmtheit erhöhen. Von späterer Flüchtigkeit ist weder in der Ausführung noch im Ausdruck etwas zu bemerken. Milde ist die Gesamtstimmung und zart, aber nicht weichlich unwahr und leer. Vor solchem Bilde begreifen wir Vasaris Behauptung, Perugino sei Atheist gewesen, am wenigsten. Oder sollten alle Stimmungen, auch die heiligsten, frömmsten, im Allgemeinmenschlichen ihren wahren Grund haben?



Abb. 33. Filippino Lippi: Erscheinung der Maria vor dem heiligen Bernhard. Florenz, Badia. (Zu Seite 62.)

Malerisch bedeutend feiner ist dann „Christus auf dem Ölberg" (Abb. 16). Freilich an Mantegnas machtvolle, ringende Gestalt Christi dürfen wir nicht bei dieser schüchtern weiblichen Figur des Erlösers denken. Auch die Jünger zeigen nichts von Kraft, aber auch nichts von Interesse für perspektivische Kunststücke, die das realistisch-gelehrte Quattrocento grade an diesen Gestalten uns vorzuführen pflegte. Eine stille, friedsame Szene ohne starke innere Belebung. Ungeschickt, fast altertümlich wirken die Mittelgrundfiguren, die auch hier noch, wie einst auf dem Sistina-Fresko, die eigentümlichen kleinen Proportionen zeigen, die absolut nicht in ein richtiges Verhältnis zu den Figuren vorn und zur Landschaft gebracht, als ein Rest mittelalterlicher Reihenanordnung übereinander erscheinen. Uns heutzutage befremdet es sofort, daß zwei Szenen einer Geschichte auf ein Bild gebracht werden. Das ist eine Tradition aus der Zeit, wo die Kunst im Dienst der Religion stehend, nur als Erzählerin biblischer Geschichten und heiligen Legenden tätig war. Man brachte allein der Raumersparnis zuliebe verschiedene Szenen auf ein Bild. Die mangelhafte Entwicklung eines malerischen Raumgefühles, dem das Bild als ein einheitlicher geschlossener Raum erscheint, trägt natürlich die Hauptschuld, daß solche unrealistische, unmalerische Dispositionen so lange, bis ins Cinquecento hinein, überhaupt möglich sein konnten.

Das beste im Bild ist die feine, durchsichtige Gesamtstimmung, die in ihrer Zartheit sicher als ein Nachklang von Piero dei Franceschi anzusehen ist. Nicht dunkle, satte, sondern lichte Farben herrschen vor. Die Landschaft ist ebenso still und fein in der Stimmung wie die Figuren, wie der zarte Christus vorn. Nirgends ein energisches Aufflammen. Nichts von zackigen Felsen, starren Höhen, dunklen Tälern, oder phantastischen Lichtern und Schatten, sondern weiche Höhenlinien, ein lichtes hellgrüngelbes Land, am stillen Wasser eine Stadt. Den Linien ist die Schärfe, den Formen die Schwere, den Tönen die eigene Klangfarbe genommen. Nicht ein lebhafter Wechsel



Abb. 34. Himmelfahrt Christi. Borgo San Sepolcro, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 65.)

von dunklem Gebüsch mit Lichtflecken, sondern nur hier und da ein kleiner Strauch oder ein einzelner Baum. Das sind schon die echten Bäume Peruginos auf dem dünnen Stamm mit der durchsichtigen Krone, die weder koloristisch noch formal ein eignes bedeuten. Jedes Blättchen ist fein aufgesetzt. Der helle Luftton durchleuchtet alles. Außerordentlich fein ist dann an den in die Tiefe sich schiebenden Höhen die Auflösung der Formen und der Töne gegeben, bis schließlich alles mit dem lichten Himmel eins in dem zarten Duft der Ferne zerfließt. Auch da ist Perugino der Schüler Piero dei Franceschis. Schon der lichte Glanz dieses durchsichtigen Freilichtes und die klare, reine

Stimmung des Sonnentages, die gleich zart und rein in den Figuren und ihrem milden Ausdruck wiederklingt, vermag dem Bilde einen eignen Wert, einen Stimmungswert zu verleihen. Grade das Maß, das er in seiner Darstellungsweise zu finden weiß, indem er sich von den erregten Affektationen der gleichzeitigen Florentiner lossagt und Verzicht leistet auf sorgfältigen Detailrealismus, beliebig ausschaltend, was ihm nicht in die Stimmung paßt, das verleiht dem Bilde, wie allen guten Bildern Peruginos, einen eignen



Abb. 35. Kopie nach Perugino: Apostel. Mailand, Ambrosiana. (Zu Seite 67.)

individuellen Akzent, der, wenn auch nicht tönend laut, aber doch deutlich und rein den Ton seiner stillen Seele wiederklingt.

Zurückkehrend zu den Madonnenbildern finden wir das Thema der Mutter mit Kind und Johannes in Halbfigur zunächst behandelt auf einem Bild des Städelschen Institutes zu Frankfurt (Abb. 17). Im Vergleich zu den früheren Madonnen ist hier alles klarer, fester, aber auch schon etwas nüchterner geworden. Das letzte zierliche Detail, so der feine Schleier, die Brosche am Busen der Maria, die zarten Lichter auf der Oberfläche sind verschwunden. Der Typus der Maria hat sich ausgewachsen aus dem zarten,

blonden Rundköpfchen in das große, lange Oval der Brünetten: mit den kleinen, flachen Augen, wo die Brauen fehlen, mit der feinen Nase und den geschwungenen Lippen eines kleinen, aber vollen Mundes. Ein Kopftuch bedeckt das einfach gescheitelte Haar. Das Gewand ist oberflächlicher, breiter behandelt. Auf der linken Schulter liegt der aufgenommene Mantel, ein Stück, das zuerst auf der Pietà sich findend, nun nicht mehr aus Peruginos dürftigen Formenschatz verschwindet. Vielleicht ist es eine Reminiszenz an Credis Bischof, der ein ähnliches Mantelstück über der Schulter hat. Die Bildung



Abb. 36. Apostel. Federzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 67.)

des Kindes hat noch nicht allzu bedeutende Fortschritte gemacht. Das Christkindchen ist noch genau dasselbe wie auf dem Louvrebild. Der Johannesknabe ist sehr hübsch im Ausdruck, wie überhaupt gerade diese Kinder an Raffael gemahnen. Ein Fortschritt zur Ruhe und Geschlossenheit ist das Auslassen des Hintergrundes, wo nicht mehr eine reiche Landschaft das bewegte Spiel von Licht und Schatten in das Bildfeld bringt.

Das Jahr 1493 bringt uns endlich zwei datierte Meisterwerke, welche wir als Maßstab und Ausgangspunkt für all seine weiteren Schöpfungen annehmen können. Sie geben uns den reifen Stil Peruginos in seiner Höhe und Vollendung. Es ist zunächst die Madonna mit vier Heiligen in Wien, welches die Inschrift: Presbiter



Abb. 37. Kopie nach Perugino: Taufe Christi. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67.)



Abb. 38. Scholastica. Perugia, S. Pietro.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 67.)

Johannes Christofori Deterreno fieri fecit MCCCCLXXXXIII trägt (Abb. 18). Maria sitzt auf erhöhtem Thron, rechts und links stehen vier bärtige Heilige. Der Typus der Maria erinnert noch entfernt an das Albanibild. Die Haltung ist etwas starr statuarisch. Das Gewandmotiv ist dasselbe wie auf der Pietà in der Akademie. Manches, wie das feine Schleiertuch, erinnert an das Louvrebild. Das Kind hat sich jedoch gerade diesem gegenüber sehr entwickelt. Der Körper ist klarer herausgearbeitet schon dadurch, daß die Hand, welche früher auf dem Körper lag, weggenommen ist und die Beinchen voneinander gelöst sind. Dieselbe Kräftigung und Klärung zeigen alle übrigen Einzelheiten, vor allem die Gesichter und Hände. Wie diese statuenhafte, fast starre Gestalt der Maria mit dem schweren, tiefe Falten legenden Wollmantel, so sind auch die Figuren der Heiligen nun immer wiederkehrende Typen, die bald zu Schemen werden. Rechts stehen Paulus und Johannes, links Hieronymus und Petrus. Man schaudert oft vor diesen leblosen Gestalten, denen jedes individuelle Empfinden, jedes Temperament zu fehlen scheint. Und man möchte sich abwenden von diesem Meister ohne Kraft und Leidenschaft. Es gibt nur ein Mittel, wirklichen Genuß an diesen Werken zu gewinnen: Alle Aufregung und Leidenschaft beiseite zu lassen, nur dann, wenn man Ruhe hat und Frieden, nur wenn man aus heiterem Sonnenschein und klarer Luft kommt vor diese Werke ohne inneren Kampf, aber auch ohne Zwist und Hader, ohne Unruhe hinzutreten, d. h. wenn man rein genießen will, ohne die Seele und die Temperamente aufzuregen. Man muß sein Auge zu einem besonderen Feingefühl erziehen. Es sind bei allen Bildern — und das Thema der Madonna mit Heiligen hat er noch oft genug behandelt — nur die leichten Variationen, nicht große Umgestaltungen, die sich nur den intimer sich hingebenden Blicken als ein feiner, fast pikanter Reiz offenbaren



Abb. 39. S. Pietro abate. Perugia, S. Pietro.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 67.)

Es sind fast immer nur Kleinlichkeiten, die uns in dem Schaffen Peruginos das wachsende Stilempfinden unseres Meisters zeigen. Aber der Zwang, sie zu verfolgen und das einzelne zu betrachten, wird vorzüglich geeignet sein, unser Auge zu künstlerischer Betrachtung zu erziehen, eine Betrachtung, die auch für die Bildwerke eines Raffael allein das rechte erzieherische Mittel ist.

Zurückkehrend zu dem Bild haben wir für die räumliche Disposition noch den Fortschritt der richtigen perspektivischen Verkürzung gegenüber den früheren Bildern zu konstatieren. Der Augenpunkt ist außerordentlich tief und es ist kein Zweifel, daß hier mit der Aufstellung des Bildes auf dem Altar und dem Standpunkt des Beschauers gerechnet ist. Für Florenz eigenartig ist der Aufbau, das Fehlen jedes zierenden Details, die Glätte der Architektur, wo sich die Neigung für große, ruhige Flächen zeigt, endlich die Anordnung des Thrones, der auch in Florenz immer Nischenform hat, nicht wie hier der an Venezianisches erinnernde Baldachin mit dunklem, farbigen Stoff, der die Gestalt der Mutter Gottes für sich heraushebt. Die Glätte des Vortrags, die Schärfe der Zeichnung und die Klarheit des Lichtes zeigen den Meister schon im Besitz all seiner künstlerischen Fähigkeiten.

Das für Perugino in der Komposition Interessante offenbart uns besser noch ein anderes Altarbild aus dem gleichen Jahre, das sich in allem und jedem als ein weiterer Fortschritt erweist. Es ist das aus S. Domenico in Fiesole stammende Altarbild

der Uffizien, welches die volle Namensbezeichnung: PETRVS · PERVSINVS · PINXIT · AN · MCCCCLXXXXIII trägt (Abb. 19). Die Madonna sitzt auf erhöhtem Thron in einer Pilasterhalle, rechts steht Sebastian, links Johannes. Alles drängt offenbar den Meister nach Beruhigung. Der Begriff des ruhevollen Ausgleiches, nicht der der energischen Zusammenfassung veranlaßt ihn, Marias Sitz zu erhöhen, um sie so in Augenhöhe der stehenden Heiligen zu bringen. Ein nach Unterordnung suchender Cinquecentist würde sie noch höher gerückt haben und hätte sie zur dominierenden Spitze einer Gruppenpyramide gemacht. Der Quattrocentist gibt noch das gleichmäßige Nebeneinander ohne beherrschende Linien. Jede der Gestalten ist absolut klar in der Silhouette und ganz für sich genommen. Maria sitzt ganz allein für sich, statuengleich dunkel vor dem hellen Himmelsausschnitt, während die beiden Heiligen die Pilasterarchitektur zum Hintergrund haben. Wieder ist es allein das leichte Hinneigen, welches zur Verbindung



Abb. 40. S. Ercolanus. Perugia, S. Pietro.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 67.)

der Figuren untereinander genügen muß. Maria wendet sich nach links zum Sebastian, das Kind nach rechts zum Johannes. In dem feinen Abwägen, nicht im starken Akzentuieren der Kontraste liegt der Wert und der Reiz der guten Werke Peruginos. Gewiß hat er bewußt die Bögen über die Gestalten so gespannt, daß die äußerste Bogenlinie gerade in Augenhöhe hinter Maria herumlaufend, diese, die leicht etwas isoliert schiene, wenn sie absolut vor dem hellen Himmel stände, in die Gruppe einschließt. Eine andere, die zweite Bogenlinie, muß weiterhin verbinden und zusammenfassen. Sie läuft mit der Gestalt des Sebastian und dessen nach oben gewendetem Blick nach oben, überspannt die Maria und verläuft links hinabgleitend an der Gestalt des heiligen Johannes. Man beobachte ferner, wie der Künstler nach Möglichkeit das Überschneiden der architektonischen Linien durch die davorstehenden Figuren vermeidet, um so nicht ein störendes Herausragen der Glieder zu bringen.

Solches feines Empfinden für die weiche, schwingende Linie und das Ruhevolle des Ausgleichs der Massen ist in Florenz neu. Wie fein ist die Silhouette der Gestalt

des Sebastian in seinen Schwellungen und Schwingungen. Die Florentiner haben gewiß bessere Aktfiguren, lebhaftere Bewegungen gegeben, aber solch leichter Fluß der Linien, die nie hart gebrochen, sondern flüssig und schwingend dahingleiten, das kennt der Florentiner nicht, dazu gehört umbrische Empfindsamkeit. Überhaupt kann diese Sebastiansgestalt, die Perugino selbst in einer jetzt im Louvre befindlichen Gestalt wiederholte (Abb. 20), als die ideale Aktfigur der umbrischen Schule gelten. Wieder und noch mehr als in früheren Werken opfert Perugino jedes Detail, so daß die Gewänder, die Architektur, selbst die Landschaft fast bis zur Kahlheit glatt und ungeschmückt sind. Daneben hat sich die Licht- und Schattenwirkung gekräftigt, ebenso wie das Kolorit tiefer, voller geworden ist. Das Licht kommt scharf von rechts oben und holt besonders



Abb. 41. S. Mauro. Perugia, S. Pietro.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 67.)

das Mantelstück der Maria in kräftiger Breite heraus. Die Lokalfarben haben an Tiefe gewonnen, so daß man fast an eine Öltechnik denken möchte, die jedoch nichts mit moderner Ölfarbe gemein hat, sondern gewiß eine Öltemperamischung ist. In der Durchzeichnung des einzelnen sei auf die Entwicklung der Innenbewegungen der Körper aufmerksam gemacht. Der Kopf der Maria wendet sich hier auf dem schlanken Hals schon viel lebhafter als früher, die Drehung im Körper des Kindes ist besser herausgearbeitet. Wie beim Sebastian sich eine leise Achseldrehung von dem linken Spielbein nach der andern Seite und nach oben zeigt, bemerken wir auch in der Figur des Johannes eine leichte Wendung in sich, ohne daß natürlich etwa ein ausgesprochener Kontrapost resultierte. Die Landschaft hat der Künstler in gleicher Weise, wie er den Boden als helle Fläche, die gewölbte Decke als dunkle Masse zusammenfaßt, ebenfalls als ruhige Partie zusammengehalten und nicht etwa durch Details geteilt und belebt.



Abb. 42. Madonna mit vier Heiligen. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 68.)

Man muß bei einem solch zart besaiteten Künstler, wie es Perugino doch schließlich war, gerade auf alles Gemeinsame achten, da in der Feinheit der stilistischen Abstimmung, nicht in der Energie irgendeines Kraftausdrucks die Bedeutung, der Reiz seiner Kunst liegt. Für die Formgebung im einzelnen instruktiv ist eine Studie zum Kopf der Maria (Abb. 21), welche florentinische Rundung mit einer gewissen Schärfe des Umrisses vereint.

Das nächste Jahr bringt Peruginos Reise nach Venedig. Als der stärkste Reflex seines venezianischen Aufenthaltes ist eine Madonna in Halbfigur im Louvre (Abb. 22), der zwei Heilige zugeordnet sind, anzusehen. Gleich das Motiv erinnert an Venedig. Wir denken an die vielen Halbfigurenmadonnen des Giovanni Bellini und es kann kein Zweifel sein, daß solch ein Madonnenbild mit Heiligen auf Perugino gewirkt hat. Dazu scheinen in der zarten Durchleuchtung des Ganzen ebenso wie in der weichen,



Abb. 43. Madonna mit sechs Heiligen. Fano, Sta. Maria Nuova.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 69.)

venezianischen Fülle der Formen Bellinis malerische Reize zu reflektieren. Besonders das weiche, volle Gesicht der Magdalena mit dem schillernden blonden Haar gemahnt an ähnliche, herrliche Gebilde des venezianischen Altmeisters. Die innere Glühkraft der Farben hat im venezianischen Sinne zugenommen. Die nackten Formen sind zu leuchtenden aus sich herausglühenden Farbkörpern geworden. Die Farbe hat eine eigne Kraft, die venezianische Plastik des kraftvollen Lokaltones angenommen. Das Licht geht leicht auflösend und die Härten der Umrißlinien verwischend über die Formen flüssig hinweg, besonders bei der Gestalt des Johannes links; es schillert und leuchtet nur leicht, an der Oberfläche des Gewandes des Schleiertuches haftend. Endlich jedoch, vielleicht das Wichtigste

vom Ganzen, was am meisten den Einfluß der Venezianer offenbart: das ist der einfarbige, und zwar dunkle Grund des Bildes. So etwas wäre in Florenz an sich unmöglich. Der Florentiner gibt immer detaillierte Gründe, wo viele Kleinlichkeiten, wie etwa ein Ausblick in die Landschaft oder ein farbiger Teppich die Fläche beleben. Er sucht überall die Linie und die belebende Zeichnung. Der malerisch-koloristisch beanlagte Venezianer strebt nach großen farbigen Flächen. Perugino gibt hier einen dunklen tieftonigen Grund, um die Leuchtkraft der vom Licht getroffenen, farbigen Körper noch herauszuheben. Malerisch ist darum dieses Bild eines seiner reizvollsten Werke. Es ist gewiß, daß die stille Ruhe und weiche Sinnlichkeit der Venezianer hier in der Seele Peruginos einen weichen Gegenton gefunden hat.

Nicht annähernd von gleicher Feinheit ist das andere gleichartige Bild in Wien, wo an Stelle des Johannes eine weibliche Heilige getreten ist (Abb. 23). Ein Vergleich kann nur die Güte des Originals im Louvre herausheben. Alles was da Glühkraft des Lichtes, Leuchtkraft der Farbe und Weichheit des Tones ist, wirkt hier hart und schwer. Wenn da die Gestalten hell vor dunklem Grund herausstrahlen, tief in ein leuchtendes Halbdunkel gehüllt, so stehen sie hier, auf dem Wiener Bild, nüchtern, hart, dunkel vor hellem Grund. Die Zeichnung der Formen ist zudem schematisch geworden, sie erinnert schon mehr an spätere Formgebung, klar, glatt, ohne den Reiz des Helldunkels des Versinkens in die Schatten, des Herausstrebens zum Licht, wie es alles so schön das Louvrebild bringt, liegt alles; jede Form, jede Gewandfalte nüchtern an der Oberfläche. Es kann daher nur als Werkstattwiederholung gelten.

Von diesem feinen Lichthauche der Venezianer ist etwas übergegangen auf das andere Bild, das als wichtiges Dokument des venezianischen Aufenthaltes sich heute in S. Agostino zu Cremona befindet, und das Perugino, wie das Louvrebild in Venedig, in Cremona selbst gemalt haben mag. Es ist eine Madonna, thronend zwischen Jakobus und Augustinus, signiert: PETRVS PERVSINVS PINXIT MCCCCLXXXXIIII. (Abb. 24). Der Umstand, daß sich das Bild in Cremona befindet, daß zugleich urkundlich der Auftrag des Dogen von Venedig an einen „Piero Peroxini depentor" für Fresken im Dogenpalast am 14. August 1494 erfolgte, läßt keinen Zweifel, daß Perugino 1494 in Oberitalien und Venedig war. Außerdem wird in Scuola di S. Giovanni Evangelista zu Venedig 1494 ein Kreuzeswunder di man di un Perosino genannt. Aber es ist doch interessant zu sehen, wie schnell Perugino den venezianischen Einfluß wieder abgeschüttelt hat. Am ehesten läßt er sich noch in der lichteren, klareren Malweise und dem runden Typus der Maria erkennen. Das Bild im übrigen erscheint wie eine Replik der beiden vorherigen Altarbilder vereint in einem Stück. Die Madonna und die beiden Heiligen erscheinen fast wie getreue Kopien der entsprechenden Figuren auf dem Wiener Bild, während anderseits das Kind, das Motiv des entgegengesetzten Bleibens und das der Architektur, die umrahmend sich hinter die Maria spannt, auf das Uffizienbild zurückgeht. Nur leise Variationen deuten einen Fortschritt an. Das Ganze ist noch ruhiger, geschlossener als die vorigen Kompositionen. Der Ausblick in die Landschaft ist verschwunden und an dessen Stelle eine dunkle Brüstung getreten, so daß da nicht mehr Zerstreuung und Beunruhigung des Auges möglich ist. Ferner was noch wichtiger ist und trotz der scheinbaren Geringfügigkeit herausgehoben werden muß, der Ausblick am Rande in die Landschaft ist geschwunden und an dessen Stelle sind dunkle ruhige Flächen getreten. Dadurch ist der Künstler, sich entfernend von dem quattrocentistischen Prinzip der scharfen Abgrenzung, wo dann wie auf seinen früheren Bildern die feinen Linienzüge der Pilaster vor hellem Himmel den Eindruck eckiger Zierlichkeit erhöhen, dem Cinquecentoprinzip der Geschlossenheit und des Zusammenhaltens der Massen näher gekommen, so daß das Ganze gegenüber früherer Durchsichtigkeit und Zartheit den Eindruck größerer Fülle macht. Die Gestalten wirken größer, obwohl sie es tatsächlich nicht sind und die Komposition scheint gedrängter, allein weil die Verstreuung über die Figuren heraus ganz fehlt. Die Typen haben sich wenig verändert, die Zeichnung scheint flüchtiger, der Gesamtton glänzend, das Fleisch in glatter Politur bleich und helleuchtend, von einer gewissen Feinheit der Modellierung im Licht.



Abb. 44. Pietà. Fano, Sta. Maria Nuova.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 70.)

Im Jahre 1494 wie auch in den folgenden Jahren ist Perugino außerordentlich fleißig gewesen. Es ist kein Zweifel, daß er sich eine größere Werkstatt eingerichtet hatte und zum Teil Gehilfen und Schülern die Ausführung überließ. Diese gegenüber der früheren Spärlichkeit so außergewöhnliche Fruchtbarkeit, dazu die unendlichen Wiederholungen in den Gestalten, all das kann nur die Folge allzu reger Mithilfe von Schülerhand gewesen sein. Schon 1493 hatte er den Auftrag für ein großes Fresko der Kreuzigung für Chiesa di Cestello erhalten. Die Vollendung erfolgte erst später. Aus dem Jahre 1494 besitzen wir noch ein datiertes Werk, das Porträt des Francesco dell' Opere in den Uffizien, wo sich Perugino als einer der ersten Porträtisten der Zeit erweist (Abb. 25). Früher wurde dasselbe für das Selbstporträt Peruginos gehalten, aber schon ein oberflächlicher Vergleich mit dem Selbstporträt des Meisters im Cambio zu Perugia von 1500 erweist, daß hier ein anderer dargestellt ist. Dazu steht auf der Rückseite des Bildes die Bezeichnung: 1494 O'Luglio Pietro Perugino pinse Franco del Ope. Etwas von nüchterner Sachlichkeit liegt auf dem Gesicht. Man wird bei kaum einem anderen italienischen Porträt so sehr an niederländische Vorbilder erinnert wie gerade hier. Niederländisch ist diese Art des Brustabschnittes, wo die Hände auf eine vordere Brüstung ohne Pose gelegt sind, niederländisch die unbelebte, starre Haltung und die Sorgfalt der Durchführung, besonders wie das Lockenhaar fein und genau gezeichnet ist. Gradezu an Memling erinnert die Landschaft mit den runden Bäumen, nur daß Perugino seine leichten Nebel auf die Ebene legt und den Einzelheiten die detaillierte Zeichnung und scharfe Poliertheit nimmt. Überhaupt stammt das Motiv der Porträtbüste mit Zufügung der Hände vor einem Fenster aus den Niederlanden und ist von den Künstlern des ausgehenden Quattrocento häufiger verarbeitet worden. Diesen einstigen nordischen Typus ganz ins Italienische zu übertragen, ist ja erst später dem Leonardo da Vinci gelungen. Wie sehr quattrocentistisch hier bei Perugino die Auffassung noch ist, wird sich bei einem Vergleich mit einem über zehn Jahre späteren Frauenporträt seiner Hand erweisen, in dem er schon ganz die Schule cinquecentistischer Umgestaltung durchgemacht hat. Jedenfalls achte man hier darauf, wie sorgsam noch Auge, Nase, Mund, jedes Haar der Natur nachgezeichnet ist, wie ängstlich ohne großen Linienfluß und Halt die Figur im Rahmen steht und endlich wie die Büste sich noch nicht

in klarer Stellung der Arme zum Körper gibt, so daß sie sich noch nicht recht loszulösen vermag.

Das Jahr 1495 brachte zunächst an datierten Werken als Haupt- und Meisterstück die berühmte Grablegung im Pitti zu Florenz (Abb. 26). Die genaue Bezeichnung findet sich am Stein, auf dem der Leichnam liegt: PETRVS PERVSINVS PINXIT AD MCCCCLXXXXV. In der Sorgfalt der Durchführung, dem Reichtum der Motive und der Tiefe innerer Auffassung bedeutet sie unbedingt den Höhepunkt in Peruginos Schaffen. Nur die Kreuzigung in S. Maria Maddalena dei Pazzi kann sich würdig an die Seite stellen. Perugino, der sonst so arm an Erfindung ist, hat hier für seine Kräfte etwas Außerordentliches geleistet. Die Figur Christi wird in halb sitzender Stellung aufrecht gehalten mit dem schlaff wie im Schlafe herabsinkenden rechten Arm; Joseph von Arimathia stützt sie im Rücken, Magdalena hält den Kopf, Maria hat den linken Arm ergriffen. Etwas von stiller Größe liegt auf dieser Gestalt, die wie immer in der italienischen Kunst eher einem Schlummernden als einem Toten gleicht. Sie zeigt in der diagonalen Disposition,



Abb. 45. Darbringung im Tempel. Fano, Sta. Maria Nuova.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 72.)

in der Belebung des Motives und der plastischen Herausarbeitung gegenüber der früheren Pietà einen großen Fortschritt. Die Linienführung ist von großer Schönheit. Man beobachte wie die Diagonale des Körpers von den gebrochenen Linien des Schleiertuches akkordiert wird und so eine Überleitung aus der Horizontalen gegeben wird. Die Empfindungslaute sind zart ohne lebhaften Ausbruch der schmerzvollen Gefühle, ohne Gewaltsamkeit und ohne Schreien. Gegenüber der früheren Pietà hat das Motiv nicht nur an Figurenzahl, sondern auch an Stärke des Ausdrucks und vor allem an Reichtum der Bewegungslinien gewonnen. Man studiere nur die einzelnen Köpfe durch, und man gewahrt überall eine Belebung des Ausdrucks, von dem stillen, versunkenen Dastehen, dem traurigen Niederblicken, dem klagend die Händebreiten, dem im Schmerz sich Überneigen, dem ehrerbietigen sich Verneigen des einen Dieners bis zu dem unter der Körperlast wie unter der Schmerzensschwere voll Leid aufschauenden Joseph von Arimathia, welcher den Leichnam Christi aufrecht hält. Aber leise, milde ist der Schmerz überall. Man muß ihn suchen, man muß fein hinhören, denn nirgends, auch bei der am schwersten Getroffenen, auch bei der Mutter nicht, ist es ein lautes Klagen.



Abb. 46. Gürtelspende. Federzeichnung. Wien, Albertina. (Zu Seite 74.)



Abb. 47. Madonna und sechs Heilige. Sinigaglia, Sta. Maria delle Grazie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 77.)

Es ist ein alter üblicher Vergleich, den man bei Gelegenheit der Grablegung Raffaels immer wieder bringt, um den Fortschritt zum dramatischen Zusammenschluß bei dem Schüler und Cinquecentisten zu konstatieren. Den Quattrocentisten genügte in gewisser Hochschätzung des geistigen Motives die Einheit des Ausdrucks und seelischen Momentes. Alle scheinen gleich ergriffen zu sein vom Schmerz. Der berechnende Cinquecentist sucht bewußt nach Steigerungen und dramatischen Erregungen. Er kommt so zu einer kräftigen Belebung des Ganzen und weiß klug abzumessen, zu variieren, zu steigern, so daß das Ganze ein wohlabgewogenes Gegeneinander abgibt. Bei dem Quattro=



Abb. 48. Verkündigung. Fano. Sta. Maria Nuova.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 77.)

centisten steht im letzten Grunde jede Figur als ein Ding für sich da und man könnte beliebig Figuren wegnehmen oder zufügen, ohne im wesentlichen den Eindruck des Ganzen zu ändern. Trotzdem ist Peruginos Komposition von großer Berechnung. Wir beobachten deutlich die Figurenpyramide in der Mitte, aber anderseits spricht aus der Art, wie die Figuren alle nach vorne geschoben und die leeren Ecken sorgsamst gefüllt sind, stark der zum Relief hinneigende Quattrocentogeist, der ängstlich alle leeren Flächen bedeckt und für den Ausgleich resp. das Gleichgewicht der Massen keinen entwickelten Sinn hat. Trotz allem, trotz des Fehlens monumentaler Zusammenfassung ist diese Grablegung die beste und zugleich inhaltreichste Fassung, die das Quattrocento gebracht

hat. Erst das Cinquecento — man vergleiche Fra Bartolommeos Grablegung, auf der sich nur vier Figuren befinden — lernte mit weniger Figuren, durch bewußtes Akzentuieren und Steigern, einen großen momentanen Eindruck zu wecken. Aber man freut sich an dieser reichen Erzählerfreude des Quattrocentisten. Andere Quattrocentisten, besonders die Florentiner, sind da natürlich zu krassen Realisten geworden und haben den lauten Schmerzensschrei gegeben und die erregte Szenerie. Aber Perugino, der Umbrer, dämpft die Stimmung ab und gibt einen melodischen Wiederklang zarter Stimmungslaute. In diesem Zurückhalten des Ausbruchs gewaltsamer, erregter Empfindungen, in dieser Stille und Fülle seiner Gefühle liegt etwas von Hoheit und edler Auffassung, von Würde und Größe. Man rede nicht von Leere der Gesichter oder Hohlheit der Empfindung. Wenn ein aufgeregtes Temperament alle seine Gesichte in gleicher Aufregung gibt, wenn es die gröberen Akkorde oder Dissonanzen ohne inneren Reichtum anschlägt, so ist es auch nicht allein um der Stärke der Affektion willen reicher zu nennen als der stille, bescheidenere Geist. Man wird, wenn man seinen eignen Drang nach stärkeren Ausdruck zurückhält, doch eine reine wahre Empfindung entdecken. Gewiß hat der Künstler hier nach Ausdruck gesucht und diese „Sammlung passiver Stimmungsköpfe", wie Burckhardt sagt, hat bei der vorzüglichen kompositionellen Zusammenordnung einen eignen Reiz, der sich freilich mehr dem ungestörten Behagen, dem ungestörten Genießen als der hohen Begeisterung nähert.



Abb. 49. Madonna in Glorie. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 78.)

Aber diese Stimmung klingt von den Figuren in die Landschaft hinaus. Hinten im Grunde, d. h. auch noch altertümlich, als Streif über den Köpfen der Figuren genommen, erscheint die eigenartige Peruginolandschaft zum ersten Male in absoluter Reinheit. Der Typus ist abgeleitet aus der florentinischen Tallandschaft, wie sie Ghirlandajo, Botticelli, Filippino und Credi zu geben pflegen: das Flußtal mit der Höhenkulisse. Aber an Stelle der Aufgeregtheit und des wilden Durcheinander verschiedener Motive, wo der Reichtum in der Überfülle liegen soll, herrscht hier Abklärung und



Abb. 50. Madonna. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 80.)

Ruhe, Einheit und Stille, Vereinfachung und Übersicht. Dieselbe Stadt auf dem ansteigenden Hügel mit der Brücke und dem Wasser finden wir oft genug bei den Florentinern, aber wenn nun grade bei diesen immer der Begriff des Kulturlandes überherrscht, scheinen hier zum ersten Male Laute stiller Weltabgeschiedenheit, ruhevoller Einsamkeit, reiner Natur zu klingen. Wenn wir in die Tiefe gehen, an den Felskulissen vorüber, die hier noch schematisch nach alten Mustern sich vorschieben resp. den Vordergrund vom Hintergrund scheiden, so schreiten wir weiter über Wiesen an Baumgruppen vorbei zum stillen Wasser. Drüben am Ufer liegt eine Stadt, die nichts Bedrohliches hat. Herrschende Hügellinien leiten den Blick langsam in die Tiefe, wohin uns auch der Flußlauf nach rechts hin führt. Das Ablaufen der Linien, das Zerfließen der Töne in der Ferne, die zarte, kühle Gesamtstimmung dieses Fernblickes, ferner überall das feine Schillern der Luft, des Wassers unter den zarten, durchsichtigen Bäumchen, all das verleiht dem Landschaftsbild eine eigene, reine Stimmungsschönheit. Diese Grablegung, welche Perugino für die Nonnen von S. Chiara gemalt hat, soll nach Vasari so allgemeine Bewunderung erregt haben, daß ein reicher Florentiner, Francesco del Pugliese, für den dreifachen Preis eine Wiederholung gewünscht habe.

Anschließend an dies Meisterwerk Peruginos als Tafelbildner, schreiten wir zu seiner andern, größten Leistung als Freskomaler. Es ist das die berühmte Kreuzigung in S. Maria Magdalena dei Pazzi, der einstigen Chiesa di Castello (Abb. 27). Er hatte sie 1493 vom Pietro di Dionisio Pucci für 55 Golddukaten in Auftrag erhalten. Aber erst am 20. April 1496 hat er sie vollendet. Auch hier herrscht eine vornehme Zurückhaltung und eine ruhige Geschlossenheit, die dem Ganzen in dieser Beherrschung und Abklärung fast monumentalen Charakter verleihen. In der Mitte das Kruzifix mit



Abb. 51. Perugia, Collegio del Cambio, Udienza.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 82.)



Abb. 52. Prudentia und Justizia. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

der knienden Magdalena. Alles Momentane, Aufgeregte ist zurückgehalten. Als er 1491 auf dem Albanibild die Kreuzigung malte und diese dann kurz darauf auf dem Calzobild nochmals gab, da war noch eine gewisse Aufregung in dieser die Füße Christi küssenden Gestalt. Hier kniet sie nur still aufblickend mit gefalteten Händen, ebenso still wie der Tote oben am Kreuz. Friede und Erlösung, Befreiung sprechen aus allem, nicht Leid und Klage. Und diese Stimmung klingt weiter in der stillen Landschaft, die auch wieder den feinen Sinn Peruginos für die Verallgemeinerung im Geiste einer einheitlichen Stimmung offenbart. So breite, ruhige Wiesenflächen als Überleitung in die Tiefe, die feine Tonakzentuierung, die die beiden Felskulissen dann links zeigen, endlich dies nur leise Herausleuchten der Türme jener Stadt im Tal und das allmähliche milde Ausklingen der Töne und Linien — all das ist echt peruginesk. Ein Florentiner hätte Detail neben Detail in aller Schärfe und Klarheit des nahen Gegenstandes gehäuft, der Umbrer, der von Piero dei Franceschi die Regeln der Lichtperspektive erfaßt hat, läßt je ferner und weiter, um so mehr alles in dem Hauch der Ferne versinken.

Schönheit, dieser Begriff im Sinne reiner Abklärung, wo alles Häßliche und Störende ausgeschaltet ist, taucht hier, zum ersten Male, bei einem Quattrocentisten auf, ein Begriff, dessen höchste idealste Verkörperung Peruginos Schüler Raffael einst bringen sollte. Solche Schönheit durchweht auch die beiden Seitenstücke. Der Begriff Wahrheit im Sinne eines starken Naturalismus und einer energisch-temperamentvollen Naturempfindung scheint verschwunden. Fast cinquecentistisch mutet das Ganze an, schon allein wegen der großen Breitflächigkeit und der Weichheit der Linien und relativen Fülle der Formen. Links steht Maria, neben ihr kniet der heilige Bernhard, rechts steht Johannes, neben ihm kniet der heilige Benedikt. Wir beobachten grade in der Formgebung eine bedeutende Zunahme der Körpermassen. Es sind nicht mehr die mageren, eckigen Quattrocentogestalten, sondern in der Linienführung sind Weichheit und Rundung, in der Formgebung Plastik und Fülle an Stelle früherer Magerkeit und Härte getreten.

Man vergleiche einmal die zwei stehenden Gestalten der Maria und des Johannes mit denen auf der Kreuzigung des Albanibildes. Wie breit und voll sind die Figuren geworden, wie weich und breit legen sich die runden Falten der schweren Gewandung um



Abb. 53. Fortitudo und Temperantia. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

die Körper. Nichts mehr von den kleinen spitzen Lichtern oder der Eckigkeit der Faltenbrüche. Dazu wie flüssig und weich belebt ist die Gestalt des Johannes in dem großen Bewegungsrhythmus. Das ist eine Schwingungslinie, die uns schon den weichen Melodienklang cinquecentistischer, raffaelischer Weisen ahnen läßt. Die Figur ist als Ganzes genommen und steht beherrschend im Bildfeld. Auch die knienden Gestalten zeigen

besonders in der weichen Fülle der Gewandung und in der breiten Lichtführung den gleichen Fortschritt. Und in gleicher Weise aus dem Zeichnerischen, Eckigen, Detaillierten in malerische Breite umgewandelt ist die Landschaft besonders des rechten Stückes, wo die Hügellinien ganz allmählich und zart in den Fernen untertauchen und entschwinden.

Was die Entwicklung der Kopftypen betrifft, so zeigen auch sie den gleichen Schritt aus der realistischen Naturnachbildung in idealistischer Verallgemeinerung. Man vergleiche den schönen bärtigen Kopf des Benedikt (Abb. 28) mit dem des Petrus auf der Schlüssel-



Abb. 54. Transfiguration (Fides). Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

übergabe. An Stelle der realistischen sorgsamen Formgebung und Zeichnung dort, wo eine bewußte Charakterisierung noch vorherrschte, ist hier eine Verallgemeinerung, eine Typisierung getreten, die verbunden ist mit einer breiteren Behandlung. Das Licht flutet voll von links her über den Kopf. Nicht mehr jedes Härchen, sondern die breite Masse des weißen Bartes ist gegeben. Kräftig fallen die Schatten auf und lösen die Formen vom Grund. Man beobachte das am Bart und der Hand. Die übrigen Köpfe (Abb. 29 u. 30) zeigen das gleiche Streben nach Verallgemeinerung, wo die Innenzeichnung des Kopfes bald zurücktreten muß und nur die Silhouette scharf umspannend die als breite Farbflächen gefaßten Gesichter umrahmt.

Zu diesen beiden ersten Meisterwerken Peruginos haben wir nur noch zwei Bilder zuzurechnen. Zuerst zeitlich voranstehend und der Grablegung verwandt ist ein kleines Bildchen in der Wiener Sammlung, einen knienden Hieronymus darstellend (Abb. 31), zu nennen. Es ist ein Stück von entzückender Feinheit der Zeichnung und Zartheit



Abb. 55. Anbetung des Kindes (Caritas). Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

der Malweise und von einer fast weiblichen Liebenswürdigkeit im Ausdruck. Es war ja vorauszusehen, daß Perugino niemals die Eremitengestalt als abgehärmte oder glaubensvoll pathetische Erscheinung — man denke nur an Leonardos Hieronymus — bringen würde. Dies feine Figürchen ängstlich zart, der Löwe auch nicht gefährlich, daß er jemanden ein Leid antun könnte, dazu die empfindsame Linienführung an dem kleinen in die Luft ragenden Kruzifix oder an den Felsen und Bäumchen hinten, die in Licht

getauchte, sich in feinen Dunst lösende reizvolle Landschaft — all das ist der feine, fast übertrieben zartfühlende, empfindsame Perugino, der das stille, friedsame Dahinleben ohne Erregung und Groll im Anschauen und Genießen erfaßte und der darum auch die Seele in der fernen, weltabgeschiedenen Natur ahnte.

Vielleicht nicht gleich zart, aber hervorragender und der Kreuzigung an Bedeutung und in der Entstehung zeitlich beizuordnen ist dann ein anderes undatiertes Bild, die



Abb. 56. Propheten und Sibyllen (Fides). Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

Erscheinung der Maria vor dem heiligen Bernhard in der Pinakothek zu München (Abb. 32), stammend aus S. Spirito in Florenz, wo jetzt noch eine Kopie ist. Wunderbar weich und mild ist die Stimmung, zart in Durchbildung und Malweise, wo sich besonders die Gestalt des Bernhard in ein tiefes Halbdunkel getaucht und von außerordentlicher Feinheit der malerischen Auffassung zeigt. Drinnen, in der Pilasterhalle, herrscht ein weiches modellierendes Innenlicht mit tiefen Schatten und zarten Übergängen voll warmer Stimmung und draußen die duftige Ferne in lichtem Schleierhauch gelöst,

fern ungreifbar in den Nebeln der Weite entschwindend. Hier kann man von Sanftmut und Milde reden. Solch zarte Akzente hat kaum Raffael zu geben vermocht. Dabei überall große Sorgsamkeit der Durchführung ohne Oberflächlichkeit, die genannte Gestalt des heiligen Bernhard, ein Meisterstück stimmungsvoller Helldunkelmalerei, wie es kaum Italien sonst noch kennt. Der Begriff des Helldunkels ist dem im Freilicht lebenden Italiener immer fern geblieben, nur ab und zu, wie hier taucht es als stille Ahnung auf. Das Spiel des Lichtes im Innenraum ist uns Nordländern, die wir monatelang zwischen engen Wänden leben müssen, geläufig. Es tritt in Italien zunächst nur als plastisches Wirkungsmittel, als feinere Modellierung auf. Und in diesem plastischen Sinne hat es auch

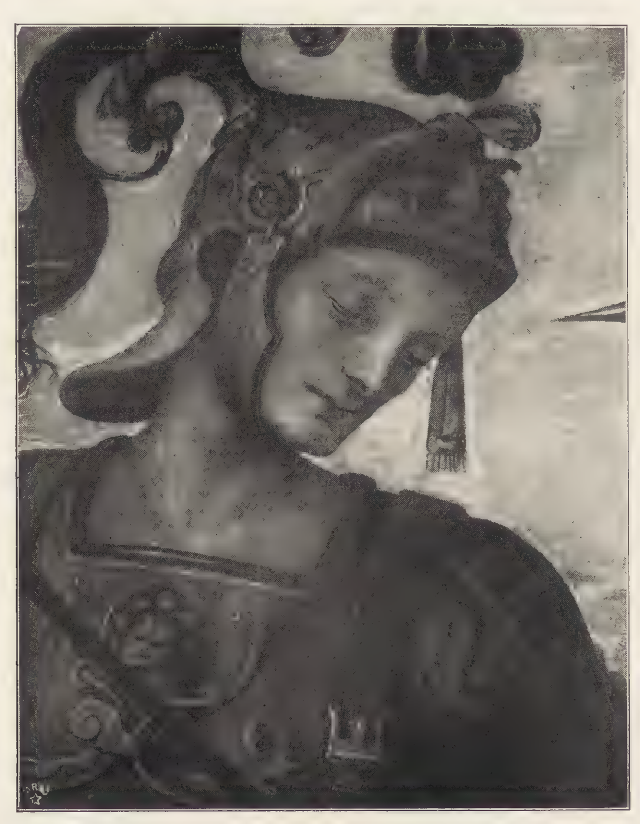


Abb. 57. Leonidas. Detail. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 87.)

Leonardo gebracht. Daß das Bild gleichzeitig mit der Kreuzigung gemalt sein muß, erweist am besten die Landschaft, die fast genau übereinstimmend da und dort das ferne Flußtal gibt.

Man hat das Bild gerne mit dem Bild Filippinos in der Badia (Abb. 33) zu Florenz verglichen, um so nicht nur den Kontrast zweier Künstlertemperamente, sondern auch zweier Stämme herauszuheben. Filippino, Florentiner und reiner Quattrocentist, hebt das Erregte des Momentes heraus und sucht die Stärke des Glaubensempfindens in der Unruhe und abhärmenden Verinnerlichung. Sein realistischer Sinn sucht in tausend und abertausend nebensächlichen Dingen der Freude an der Natur und ihrer Wiedergabe Ausdruck zu geben. Er sucht als Florentiner das stark Charakteristische und scharf Ausgeprägte. Anders der Umbrer, der sich schon cinquecentistischen Empfindungen nähert. Er läßt aus, findet nicht in dem Vielfachen, in der überreichen Anhäufung verschiedenartiger Momente, sondern in der maßvollen Abwägung und Zusammenstimmung, in der

Stilisierung auf das Stimmungsmoment der stillen Andacht und ruhevollen Hingabe den Ausdruck und Akzent seines anderen, milderen Empfindens. Wenn Filippino zackig, eckig, aufgeregt in der Linienführung ist, mager, dürr in den Formen, scharf in der Charakteristik, bunt in der Farbe, so ist Perugino weich und voll, ohne Härten und ohne große Kontraste und Erregungen. Dort der Florentiner, dessen Kunst charaktervolle Naturwahrheit, energische Aussprache, temperamentvolle Erregung ist, hier der Umbrer, der eine Auflösung des Persönlichen in der allgemeinen Stimmung findet. Man tue hier einmal einen Blick in die Landschaften hinaus und vergleiche auch da beide Meister. Bei Filippino leidenschaftlich flackernde Aufgeregtheit, die fast an Romantik



Abb. 58. Erytrea. Detail. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 87.)

grenzt, sorgsame Detaildurchbildung bei Perugino, Stille, Abklärung, das Fehlen aller zackigen Linien. Bei jenem herrscht die Vertikale, hier die Horizontale.

Nach diesem bedeutendsten Werke Peruginos möchte man einen Abschnitt machen. Es schließt die höchste Glanzzeit seiner Kunst ab. Diese wenigen Jahre hat er im ganzen Ernst geschaffen und Mißstimmungen, die uns bei den späteren Werken leere Wiederholungen wecken, werden noch nicht wach. Hoch paart sich schönheitlicher Ausgleich mit wahrheitsgerechter Naturwiedergabe. Es sind noch Studien nach der Natur, auf denen fußend er seine Gestalten gibt. Die handwerkliche Wiederholung kommt erst, als die Aufträge sich so häuften, daß er zur Ausführung Gesellen heranziehen mußte. Wenn er früher zwei, höchstens drei Werke im Jahre vollendete, so werden es bald sechs, sieben oder mehr. Aber der Verfall erfolgte erst langsam. Vorläufig schuf er manchmal noch Großes. Das zeigen die Werke der nächsten Jahre.

III.

Die florentinische Zeit.

Zweiter Teil: Nachblüte.

(1496—1499.)

In dieser zweiten Hälfte seines Florentiner Aufenthaltes hält sich Perugino noch auf der Höhe, die er während der vorigen Jahre mühselig erklommen hatte. Er muß eine etwas schwerfällige Natur gewesen sein, da er doch langsam nur und alt an Jahren seinen Gipfelpunkt erreicht. Als er sein großes Kreuzigungsfresko vollendete, stand er im fünfzigsten Jahre. Wie ganz anders schnell und leicht hat sich sein Schüler, der junge Raffael entwickelt! Die Mühsal des Durchringens zeigt sich bei diesem nie. Im leichten Fluge erobert er sich seine Formenwelt. Aber auch ein unruhiger Geist muß Perugino gewesen sein. Bald hier bald dort taucht er auf. Bald ist er in Perugia und Umbrien, bald in Florenz. Im Frühjahr 1496 war er in Venedig. Damals wurde Lodovico Sforza, genannt il Moro, Herzog von Mailand, der für die Ausmalung des Castello in Mailand nach neuen Künstlern suchte, auf ihn aufmerksam. Er fragte in Florenz an und erhielt die Antwort: „Er ist ein außerordentlicher Künstler, besonders vorzüglich in der Freskomalerei. Seine Gesichter haben einen Hauch von engelhafter Zartheit.“ Perugino, der am 14. Juni von Venedig abgereist war, muß sich dann nach Mailand begeben haben. Im Oktober ist er in Pavia, wo er für die Certosa im Auftrag Lodovicos ein Altarbild malen soll. Im nächsten Jahre läßt Lodovico neue Aufträge an Perugino ergehen. Dieser dankt jedoch, da er zu viel zu tun habe.

In der Tat häuften sich die Aufträge damals so, daß Perugino kaum gewußt haben muß, wo er zunächst anfangen sollte. Am 22. Februar 1496 erhielt er den Auftrag für ein Bild in S. Lorenzo in Perugia. Die Ausführung erfolgte später. Im Jahre 1500 war das Bild noch nicht begonnen. Es ist das Sposalizio in Caen. Am 6. März des Jahres erfolgte eine neue Mahnung auf Vollendung des Altarbildes für die Kapelle des Rathauses in Perugia. Am 8. März erhielt er den Auftrag für die Himmelfahrt in S. Pietro, die heute sich in Lyon befindet. 1497/98 kamen Bestellungen für S. Maria Nuova in Fano. Andere Bilder in Sinigaglia, Perugia sind in dem gleichen Zeitraum ausgeführt.

Ansässig war der unstet wandernde Meister noch in Florenz. Am 19. Januar 1497 ward er aufgefordert, mit Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli und Filippino Lippi das Fresko Baldovinettis in der Trinità zu taxieren. Er erwirbt 1497 ein Grundstück, auf dem er sich ein Haus bauen will, im September 1498 kauft er für 150 Goldgulden in Via Pinti ein Haus. Er wird als „habitator in populo S. Petri Majoris“ aufgeführt. Im Juni 1498 wohnt er der Beratung über die Restaurierung der vom Blitz beschädigten Laterne der Domkuppel bei. Endlich am 1. September 1499 wird er in die Matrikel „dell' Arte dei Medici e Speziali“ als „Magister Petrus Christophori Vanutii pictor de Perusia“ eingeschrieben. Erst 1499 verläßt er Florenz für längere Zeit, um sich zur Ausmalung des Cambio nach Perugia zu begeben.

Das früheste und zugleich bedeutendste Werk dieser Epoche ist das große ihm am 8. März 1496 in Auftrag gegebene Altarwerk für S. Pietro in Perugia, für das er 500 Golddukaten erhalten sollte. Es ist, wie manche andere Sachen, bei der französischen Invasion 1796/97 nach Frankreich gewandert. Das Hauptstück, eine Himmelfahrt, befindet sich jetzt im Museum von Lyon, die Lünette mit Gott-Vater zwischen Cherubim in S. Gervais zu Paris, drei Predellenstücke in Rouen, und von verschiedenen Halbfiguren von Heiligen der Predella, des Rahmenwerkes, sind fünf noch in der Sakristei von S. Pietro zu Perugia, drei befinden sich in der Galerie des Vatikan. Die Himmelfahrt

Mariä gibt das grundlegende Schema zu weiteren derartigen Darstellungen, ein Schema, das übrigens ähnlich schon auf der Himmelfahrt Mariä in der Sistina des Vatikan gegeben war. Er hat es einmal fast getreu auf einem Altarbild im Dom von Borgo S. Sepolcro (Abb. 34) gegeben. Letzteres geben wir hier in Ermangelung einer Abbildung des schönen Bildes in Lyon. Christus steht oben in der Mandorla umgeben von vier stehenden, musizierenden und zwei schwebenden Engeln, welche die Apostel und Maria auf den sich Erhebenden weisen. Die Haltung der Figuren ist ruhig und ohne jede Aufregung. Man darf nicht an Melozzo da Forlis wilddramatische, von höchstem, inneren Pathos erfüllte Himmelfahrt mit der jubelnden Engelschar und den verzückten

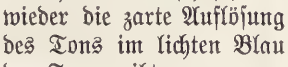


Abb. 59. Cumaea. Detail. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 87.)

Apostelköpfen (jetzt im Vatikan und Lateran verstreut) denken, man darf auch nicht Filippinos lebendig sprudelnde Himmelfahrt in S. Maria sopra Minerva zu Rom oder gar Tizians berühmte Assunta vor Augen haben. Bei solchen Darstellungen, zu deren rechten Schilderung es dramatischer Belebung bedarf, versagt am ehesten die Kraft des stillen Umbrers. Der belebende Zug, ein energischer Linienfluß fehlt dem Ganzen. Der Künstler beherrscht absolut nicht große Massen, grade das was Raffael, sein Schüler, später unter verjüngendem Einfluß der Florentiner gelernt hat. Er weiß die Menschenmassen nicht zusammenzurütteln, aufzuregen und zu einem organischen Ganzen zusammenzubringen. Der Geist Leonardos hat da wenig auf ihn zu wirken vermocht. Das Kompositionsschema ist einfach, dem seiner Madonnenbilder verwandt. Der Künstler stellt die Figuren gleich jenen Pilasterhallen wie einen Block in den Raum hinein. Rechts und links vorn zwei Eckpfeiler, dann geht es in die Tiefe. In der Mitte des so geschaffenen

Figurenraumes steht Maria. Überall Gleichmäßigkeit in der Linienführung und ebenso auch in der Flächenbedeckung. Dieselben Prinzipien finden sich oben. Leise führen zunächst die Diagonalen der schwebenden Engel empor zu Christus. Aber die Flächen müssen überall sorgfältig bedeckt werden. Nirgends darf ein Loch, eine leere Stelle sein. Die musizierenden, stehenden Engel haben die Aufgabe, das gestörte Gleichmaß wiederherzustellen. Cherubim, Flügel, selbst flatternde Bänder müssen zur vollständigen Flächenbedeckung beitragen, so daß das Ganze den Eindruck eines gleichmäßig gemusterten Teppichs macht. Von dem Ungeschick, zwei stehende Figuren so ohne Akzente übereinanderzustellen, brauche ich nicht zu reden.

Jedenfalls fehlt es dieser Komposition an monumentaler Gestaltungskraft. Man muß sich mit Schönheiten im einzelnen, mit einer edlen Geste, einem feinen Gesichtsausdruck oder einem hübschen Engelkopf, einem reizvoll liebenswürdigen Motiv begnügen. Entzückend im Ausdruck sind die Engel, besonders der geigenspielende Engel links, alles Gestalten, die Raffael aus dem Formenschatz seines Meisters übernommen und weitergebildet hat. Was die Durchführung betrifft, so muß betont werden, daß die Himmelfahrt in Lyon an Kraft der Pinselführung, Energie der Licht- und Schattengebung, Festigkeit der Zeichnung bedeutend über dem Bild in Borgo San Sepolcro steht, das offenbar nur eine spätere Replik ist, wo der Meister manches Schülerhänden überlassen hat. Voll Empfindung, milde im Ausdruck ist die Gestalt Christi. Schön ist die Erscheinung des Paulus rechts, die fast wie eine Reminiszenz von Donatellos Markus aus Or San Michele erscheint. Überhaupt hat sich Perugino öfters an diesen großen Meister plastischer Verkörperung männlicher Kraft gehalten. Fein ist auch die Landschaft, die



wieder die zarte Auflösung des Tons im lichten Blau der Ferne gibt.

Sicher waren es solche Engelsgestalten und die feineren Sentimente im Gesichtsausdruck der übrigen Figuren, die großen Eindruck machten, und die Perugino nun weiterhin so oft wiederholte, daß endlich einmal, als er 1506 für die Annunziata in Florenz einer Himmelfahrt Mariä nach dem gleichen Schema in stupider Wiederholung (Abb. 85) die gleiche Komposition gab, doch der Volksunwille ausbrach. Man ließ Spottgedichte gegen ihn los, aber kaltlächelnd antwortete Perugino: „Ich habe nur das, was ihr so oft an anderen Bildern gelobt und was euch immer gefallen hat, von neuem gemalt. Was kann ich dafür, wenn es euch auf einmal nicht gefällt.“ In der Tat ist so sehr und zugleich so leer alles einzelne dem eigenen Werke nachkopiert

Abb. 60. David. Detail. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 87.)



Abb. 61. Salomon. Detail. Perugia, Cambio.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 87.)

daß man schon den Ärger der Besteller begreifen kann. Das Bild, das für den Hochaltar bestimmt war, wurde in einer Seitenkapelle aufgestellt. Man kann sich solch gleichmäßige Wiederholungen nur an der Hand sorgfältiger Studienzeichnungen recht vorstellen. Und in der Tat weist das freilich nicht allzu reichhaltige Handzeichnungsmaterial solche sorgfältige Studien zumeist in Feder auf. Vom geigenspielenden Engel befindet sich die Originalzeichnung im British Museum (Nr. 152). Studien zu den Aposteln finden sich verschiedene, wo man jedoch die Kopien sorgfältig von den Originalen scheiden muß. So sind solche Zeichnungen, wie die weiß gehöhte Zeichnung in Mailand (Abb. 35) zum mindesten zweifelhaft. Es ist eine Nachzeichnung nach zwei Aposteln des Bildes in Borgo San Sepolcro. Sie ist viel zu flau und flüchtig für den Meister. Seine Zeichnungen zeigen eher Schärfe und Härte als solche Verschwommenheit. Absolut echt und ganz in der Zeichnungsmanier Peruginos sind Federzeichnungen in den Uffizien zu verschiedenen Apostelgestalten (Abb. 36). Dieser harte Umriß, der stark schattierende Kreuzstrich, diese Bildung der Gewandfalten, die leicht an den Enden in kleine Haken auslaufen, ebenso wie die Schlangenlinien, dann wenn eine Falte aufstößt, endlich eine gewisse Breite der Licht- und Schattengebung, all das ist typisch für Peruginos Handzeichnungstechnik.

Was nun die übrigen Teile des vielgestalteten Altarwerkes betrifft, so müssen besonders die drei Predellenstücke in Rouen herausgehoben werden. Das eine gibt die Anbetung der Könige in alter reliefartiger Anordnung, wo Maria rechts am Rande sitzt und von links her der Zug der Könige naht. Die Zeichnung ist fest, die Formgebung kräftig, die Anordnung klar und übersichtlich. Den Hauptreiz des Bildes, wie auch der beiden anderen Stücke, auf denen die Taufe und die Auferstehung Christi gegeben sind, macht die außerordentlich reiche, in einen tiefen Goldton getauchte Landschaft aus, die alles andere an Pracht und Leuchtkraft überstrahlt. Eine Kopie nach der Taufe in London gibt uns kein rechtes Bild von dem vorzüglichen Originale in Rouen, von dem, wie von all den in den Provinzmuseen Frankreichs verstreuten Bildern, keine guten Photographien zu haben sind (Abb. 37). Sicher hat Raffael für seine Anbetung der Könige in der Predella der Krönung Marias im Vatikan hier sein Vorbild gehabt.

Für die Durchbildung des einzelnen sind die kleinen in Perugia und im Vatikan verstreuten Stücke von Heiligen in Halbfigur, die offenbar das Rahmenwerk zierten, heranzuziehen (Abb. 38—41). Die Scholastika erinnert im Typus noch ganz an Maria auf der großen Kreuzigung, ebenso wie die Heiligen an den anderen Gestalten dort



Abb. 62. Sokrates. Federzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 87.)

verwandt sind. Das ist die feine, volle Bildung der Gesichter mit dem rundlichen Oval und spitzen Kinn, der klare Ton und die Festigkeit der Formen, wie auch dort. In der Ausführung gehört dies mächtige Altarwerk, für das Perugino den außerordentlich hohen Preis von 500 Golddukaten erhielt, mit zu dem besten, was er je geschaffen, und ist an Güte fast den Meisterwerken des Jahres 1495 beizuordnen. Die Ausführung muß bald nach der Rückkehr von der Reise, jedenfalls noch 1496 begonnen haben, wenn nicht schon eine frühere Inangriffnahme anzunehmen ist. Es ist ganz eigenhändig und noch ganz frei von dem Makel der Oberflächlichkeit oder kalter Berechnung.

Von nun, von diesem Gipfel geht es langsam bergab mit Peruginos Kunst. Er malt immer oberflächlicher, wird immer handwerksmäßiger. Den Formenschatz, den er gewonnen, bereichert er nicht mehr, sondern er erschöpft ihn in toter Wiederholung bis zum äußersten. Es sind bald immer dieselben Gestalten, die in geringen Varianten uns immer wieder begegnen. Nur selten kommt ein neuer Ausdruck, eine neue Pose hinzu. Allmählich erstarrt seine Kunst in alten Schemen. Man muß oft kleinlich intim werden, um da oder dort unter der gleichmäßigen Oberfläche eine innere Bewegung, irgendeine kleine Feinheit oder einen nicht gekannten Reiz zu entdecken.

Schon das nächste Werk, das Altarbild für die Kapelle im Rathaus von Perugia, an deren Vollendung er endlich nach erneuter Mahnung — am 6. März 1496 war der Auftrag erneuert — sich daran machte, zeigt schon eine bedeutende Abkühlung und Ernüchterung (Abb. 42). In der Bezeichnung nennt er hier zum ersten Male seine eigentliche Vaterstadt: HOC · PETRUS · DE · CHASTRO · PLEBIS · PINXIT. Das sind alles dieselben Typen und Posen, nur ist alles leerer, äußerlicher und oberflächlicher geworden. Der Künstler arbeitet aus dem Handgelenk. Die Natur und Naturstudien kennt er nicht mehr. In der Durchbildung der Gewänder ebenso wie in der Herausarbeitung der Gesichter, des Ausdrucks, des Charakters ist alles flüchtiger geworden. Alles geht nach einem Schema, und die feinen Reize der früheren Bilder fehlen. Warum baut er solch einen plumpen Thron auf, wo er früher doch die feine Silhouette der Gestalt so klar, so schön vor den hellen Himmel hingestellt hatte. Wo ist die feine Schwungkraft der Linien hin, die einst in melodischem Rhythmus die Stimmungen der Seele, den Ausdruck des Heiligen akkordierten, heraushoben? Wo ist die zarte Durchleuchtung des Ganzen hin, wo das Licht, das leicht über die Figuren hineilt? So glatt und poliert elegant das



Abb. 63. Moses. Federzeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 87.)

Ganze ist, es vermag keine große Wirkung auszuüben. Früher wußte der Künstler genau die Linien, die dunklen Flächen der Pilaster mitzurechnen und verstand die Gesetze der Harmonie und des Ausgleiches anzuwenden. Das einzig Neue, im Bild, was man als eine Art Fortschritt herausheben kann, ist die weitere Erhöhung des Thrones der Maria, so daß dieselbe, die anderen Gestalten überragend, eine dominierende Stellung im Bilde einnimmt. Ebenso haben die Gestalten etwas fortgeschritten Massiges, schon wie sie in ganzer Breite den Vordergrund und den Ausblick in die Tiefe bedecken. Man merkt daran doch schon das Nahen des Cinquecento, ohne daß damit freilich nur eine Spur mehr Schwung und Aufregung in das Ganze gebracht wäre. Als eine andere Neuerung ist das stehende Kind anzusehen. Bisher hatte Perugino immer das gleiche sitzende Kindchen gegeben. Hier zum ersten Male kommt das weiterhin öfters wiederholte stehende Kind. Noch interessanter wird das, wenn wir hier bei diesem Figürchen von neuem Beziehungen Peruginos zu den Santi entdecken. Das Kind, wie manches am Thron, ähnelt so sehr dem Bild des Giovanni Santi, Raffaels Vater, in Gagli, daß wir es als Reminiszenz nach diesem ansehen müssen. Das ist gewiß ein Zeichen einer außerordentlichen Erfindungsarmut. Daß natürlich technisch und was Raffinement der Zusammenstimmung betrifft, Perugino dem etwas plumpen Giovanni Santi überlegen ist, braucht nicht erwähnt zu werden.

Mit dieser Anordnung scheint Perugino sein endgültiges Schema für Altarbilder gefunden zu haben. Zunächst wiederholt er es auf seinem großen Altarwerk in S. Maria Nuova in Fano (Abb. 43), das er 1497 ausführte. Es ist bezeichnet und datiert: MCCCC97 PETRVS PERVSINVS PINXIT. Die Madonna thront zwischen sechs Heiligen in der üblichen Pilasterhalle. Die Anordnung ist einfacher und schlichter als auf dem vorigen Bild, und man könnte auf den Gedanken kommen, daß das glatte Bild im Vatikan nach diesem Bild in Fano gemalt sei, offenbar hat der Künstler das Bild oben in Fano ganz eigenhändig gemalt, und so mag etwas Frische und leichterer Fluß in dieses Bild gedrungen sein, während bei dem andern, wie immer bei liegengebliebenen Sachen Unlust und zugleich Mithilfe von Schülern die Frische und Feinheit genommen haben. Die Gestalten auf dem Fanobild sind voll Zartheit und Empfindung, sie haben nichts von schematischer Steifheit, wie auf dem Vatikanbild. Der perugineske Thron dort ist weggefallen und wie früher hebt sich die statuenhafte Erscheinung der Maria dunkel von hellem Himmel ab. Die Halle ist außergewöhnlich luftig und durchsichtig und die

Gestalten gruppieren sich frei und ohne Drängung um den erhöhten Sitz der Maria. Der Begriff der Weiträumigkeit wird weiter entwickelt an der in die Tiefe hinauslockenden Pilasterhalle, welche dann den freien Ausblick in die ferne Landschaft bringt. Die Linien dieser nach der Tiefe hin in zarten Nebelhauch vergehenden Landschaft akkordieren den Abfall der perspektivischen Linien nach der Mitte hin. Die Durchführung, die Typen haben nichts Plastisch-Statuarisches mehr. Zart und leicht scheint alles, und wie die Falten etwas von der lastenden Schwere, haben auch die Gesichter von der Schärfe und Härte verloren.

Schöner noch als dies Hauptstück sind die Beigaben, die Lünette sowohl wie die Predella. Da offenbart sich Perugino in der Pietà (Abb. 44), welche im Halbrund das Bild bekrönt, wieder einmal als der feinfühlige, empfindsame Umbrer. Zurückdenkend an die ganz frühe Pietà, wo das Motiv des im Sarkophag stehenden, die Hände breitenden Christus ohne irgendwelche Nebenfiguren und in jugendlicher Ungeschicklichkeit gegeben war, bemerken wir einen bedeutenden Fortschritt hin zur Klarheit und Festigkeit, in Zeichnung und Formgebung. Das ist ein entwickelter, typischer Perugino. Solche feine, flüssige Umrißlinien, wie sie dieser Leichnam zeigt, machen ja überhaupt einen Hauptreiz seiner Werke aus. Sie sind in ihrer Schärfe und Leichtigkeit elegant und bestimmt zugleich. Dazu, etwas Feineres im Ausdruck, Sorgsameres an Innenmodellierung und Zartheit der Lichtführung hat Perugino kaum geschaffen. Offenbar liegt hier eine sorgfältige Naturstudie zugrunde. Wie naturwahr hängen die Arme herab und wie fein sind die beiden Hände durchgebildet. Der Körper Christi, in voller Breite sich bietend, steht hell, leuchtend vor den dunklen Gestalten, die ihn aufrecht halten. Und diese wieder heben sich wie zur Stärkung der Wirkung gleich dunklen Massen von dem hellen Himmel ab.

Die Gestalten der Maria und des Johannes sind uns bekannte Figuren; es sind Repliken der Kreuzigung auf dem Albanibilde. Nur hat sich wie überall auch hier die Klarheit der Zeichnung gestärkt und ist alles einfacher geworden. Die vielen kleinen



Abb. 64. Planet Venus. Perugia, Cambio. (Zu Seite 88.)



Abb. 65. Peruginos Selbstporträt (?). Rom, Galerie Borghese.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 88.)

Faltenlagen mit den leichten, lebhaften Lichtern sind durch weiche, große Gewandflächen mit breiter Licht- und Schattenführung ersetzt. Vereinfacht hat sich auch die Landschaft, und in der breiten, lichten Sarkophagfläche, welche die Figuren alle gemeinsam in sich einschließt, beobachten wir das Streben nach ruhigen, beherrschenden Flächen. Trotzdem ist der Charakter des Bildes noch durchaus quattrocentistisch, vor allem eben die genannte feine, aber doch etwas scharfeckige Silhouettenführung — man beobachte, wie noch die einzelnen Haarlocken als feine Spitzen mit Liebe in echt quattrocentistischem Sinn für das Spitze ausgeführt sind —, die helle, durchsichtige Farbstimmung, endlich das Vorherrschen der dünnen Vertikalen und die mageren Proportionen der Figuren.

Noch feiner, zum mindesten reizvoller und vielleicht das Zarteste, was Perugino gemalt, sind die entzückenden Predellenstücke, welche die Geschichte der Maria bringen.

In der Mitte ist die Vermählung der Maria mit Joseph, rechts die Verkündigung, dann die Gürtelspende, links die Darbringung im Tempel und die Geburt. Die Darstellungen sind von einer fast florentinischen Leichtigkeit und Frische der Erzählung. Man wird unbedingt an Ghirlandajo gemahnt, dessen Wochenstube z. B. sicher auch urbildlich gewesen ist für Peruginos Schilderung derselben Szene. Aber zu der Leichtigkeit des Striches kommt hier bei Perugino eine gewisse malerische Breite der Lichtführung. Man beobachte, wie auf der Darbringung im Tempel (Abb. 45) das Licht in breiten Massen sich verteilt. Der helle, leuchtende Fußboden, von dem sich wie schwebend die leichten Gestalten abheben, dazu die dunkle Abschlußwand und vor dieser wieder die hellen, im Licht weich geformten Säulen, die hier rundlich und breit die mageren, scharf gezeichneten Pilaster ersetzen. Ein gewisses Helldunkel breitet sich in diesem kleinen, von dunklen Wänden umschlossenen Raum, in dem sich leicht und frei die kleinen Figuren bewegen. Auch diese sind nun breit in Licht- und Schattenmassen getaucht, ohne Eckigkeit und Schärfe, weich und voll. Es resultiert eine feine räumliche Wirkung, die den Perugino hier wie überall als einen der ersten Raumbildner seiner Zeit offenbart. Man muß diese Begabung Peruginos stark herausheben und kann das Bedeutsame derselben nur im Vergleich mit anderen Meistern der Zeit begreifen.

Der Begriff des malerischen Raumes ist vielleicht der, welcher am längsten dem künstlerischen Erfassen in Italien ferngestanden hat, vor allen der Begriff des Innenraumes. Man muß freilich dabei die Entwicklungsgeschichte und die Lebensgewohnheiten der Südländer heranziehen, um die so späte Entwicklung einer uns Modernen so sehr geläufigen Vorstellung zu verstehen. Der Italiener lebt nun einmal mehr im Freien, als in der dunklen Kammer. Er kennt das Licht nur als Freilicht und die Schärfe der Zeichnung, welche durch die klare Durchleuchtung im südlichen Sonnenglanz bedingt wird, ist die Grundlage seiner künstlerischen Vorstellung. Hinzukommt die durch die antike, besonders griechische Kultur bedingte Konzentration des Interesses auf die menschliche Gestalt allein. Die Umgebung der Menschen hat man spät erst und nur zögernd in die Darstellung hineinbezogen. Landschaft und Innenraum blieben unentwickelt, die Landschaft wurde zunächst nur in topographischem Interesse, und zwar nur die kultivierte Landschaft und nicht etwa die freie Naturlandschaft gegeben. Der Innenraum wird ebenfalls nur rein architektonisch erfaßt. Die Bauglieder, die Bauformen werden in scharfem Lichte herausgearbeitet, so daß immer das Scharflinige, Flächenhafte, was ja auch die architektonischen Räume der Renaissance zeigen, dominiert. Nur Linien, Flächen, nur Licht und grelle Farben, nicht tiefe Schatten, feine Halbtöne oder räumliche, malerische, dreidimensionale Massen gibt es da. Grade Ghirlandajo, der für das Kompositionelle dem Perugino manche Anregung gegeben, ist für uns und unser malerisches Empfinden einer der nüchternsten und malerisch unbedeutsamsten Maler der Renaissance. Alles wirkt flach, die architektonischen Formen präsentieren sich in einer Schärfe und Eckigkeit, wie man es vom Architekten, der seine Durchschnitte durch die Räume machen muß, nicht besser erwarten kann. Nirgends tiefe Schatten oder malerische Verschwommenheit. Auch Perugino ist für uns Moderne ein Primitiver in der Raumdarstellung, aber er entwickelt doch im Vergleich zu seinen Zeitgenossen ein gewisses Raumgefühl, das weiterhin erzieherisch auf seinen Schüler Raffael zu dessen großen Raumkonstruktionen gewirkt hat. Vergleicht man die modellierende Weichheit der Lichtführung, die dunklen Schattenflächen und die rund, voll modellierten Säulen Peruginos mit den hellfarbigen, gradlinigen, scharfen und eckigen Architekturen Ghirlandajos, dann entdeckt man etwas von einem intimen Empfinden für die Reize des Innenraumes, der voller Schatten ist und in den das Licht nur zögernd eindringt. Die geistreiche Leichtigkeit der Lichtführung läßt hier dem malerisch-räumlichen Charakter zuliebe keine Eckigkeit und Schärfe der Zeichnung, keine Härten der Farbgebung aufkommen. Das ist immerhin ein Fortschritt zum Malerischen und verleiht dem Bild den Reiz der Intimität. Ob der junge Raffael schon damals in der Werkstatt Peruginos weilte? Man möchte es fast glauben, wenn man an die Predellenstücke seiner Krönung im Vatikan denkt, die diesen Peruginos so getreu nachgebildet sind, daß man an einer genauen Kenntnis derselben nicht zweifeln kann.



Abb. 66. Triptychon. London, Nationalgalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 91.)

Von einem der andern Predellenstücke, von der Gürtelspende (Abb. 46), geben wir eine in Wien befindliche Federzeichnung. Sorgfältig in feinem Kreuzstrich ausgeführt sind die Figuren von zarter Linienführung, die manchmal etwas scharf und eckig erscheint, wenn auch die Formen relative Weichheit besitzen und die Bewegungen geschmeidig sind. Die Falten der schweren Gewänder sind weich, fast schwülstig in den sich sackenden Mantelstücken, wo immer die üblichen Schlangenlinien und Haken erscheinen. In den



Abb. 67. Anbetung des Kindes. Florenz, Palazzo Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 93.)

Händen zeigt sich noch der echt quattrocentistische Sinn für feine Fingerbewegungen und empfindsame Drehungen in den Gelenken. Ebenso quattrocentistisch ist die gewisse Magerkeit der Raumfüllung, wo die Figuren noch viel leeren Raum stehen lassen, und endlich die Art der Komposition, wo Maria weder durch Linienschwung und pathetische Erregung noch durch räumliche Zusammenfassung mit den übrigen Gestalten vereint, gänzlich isoliert oben im Himmel schwebt. Ja die Gestalten der Jünger sind in altertümlicher Behandlung des Grundes vor Hügelkulissen gestellt, während Maria über dem Ausblick ins Tal schwebt, so daß wiederum jede Gruppe für sich genommen erscheint und auch die Hintergrundlinien eine kompositionelle Scheidung hervorrufen. Auf eine durchgehende



Abb. 68. Maria in Glorie. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 93.)



Abb. 69. Madonna in Glorie Bologna, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 95.)

Eigentümlichkeit der Gestalten Peruginos sei hier hingewiesen, auf die für ihn charakteristische Stellung der Beine, die immer bei der absichtlichen Kürze der grade abgeschnittenen Gewänder besonders klar zum Vorschein kommt. Er kennt nur zwei Stellungen, besser gesagt nur eine Stellung: das pointierte Stand- und Spielbein, das nur doppelt variiert erscheint, einmal richtig mit einem fest und einem in schwebender Leichtigkeit beiseite auf die Zehen gestellten andern Fuß. Die andere Variation gibt diesen Fuß auch fest aufgestellt, aber dabei die ausgedrehte Hüfte, so daß es aussieht, als ob die Gestalten krumme Beine hätten.



Abb. 70. Madonna und vier Heilige. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 96.)

Das Hauptstück des Altarwerkes, die Madonna mit sechs Heiligen, hat Perugino fast genau in einem Bilde des Klosters von S. Maria della Grazie von Sinigaglia (Abb. 47) wiederholt, so genau, daß es sich nicht lohnt, auf diese höchst wahrscheinlich fast ganz von Gehilfenhand ausgeführte Replik näher einzugehen. Das ist aus der Bilderfabrik Peruginos.

Bedeutender ist eine Verkündigung der Maria, die er 1498 ebenfalls für S. Maria Nuova in Fano arbeitete (Abb. 48). In der Inschrift bezeichnet er sich wieder als

Petrus de Castro plebis. Schon früher erwähnte ich bei Gelegenheit der Kreuzigung in della Calza die Beziehungen Peruginos zu Signorelli, die gerade in dieser Verkündigung sich bemerkbar machten. Und man muß in der Tat Signorellis Verkündigung im Dom von Volterra aus dem Jahre 1491 kennen, um zu wissen, daß zum mindesten die Gestalt der Maria mit ihrer abweisenden Gebärde und dem Ausdruck des Schreckens von diesem Urbild stammt. Aber wenn bei Signorelli alles hohe Größe, tiefe, innere Aufregung ist, eine Erregung, als deren anderer wilderer Ausdruck die Gestalt des heranrasenden Engels anzusehn ist, so daß beide Gestalten stehend, wie schwankend unter dem Eindruck des hohen Wortes vor der Pilasterarchitektur sich ausnehmen, hat Perugino dem Engel eine ruhige, kniende Stellung gegeben, und was von der großen Pose Signorellis noch in Maria ist, hat einen weichen Charakter angenommen. Aus dem starren Zurückschrecken und Abweisen ist fast ein tänzelndes Hinneigen und Schweben geworden. Das ist eine schlimme Dekadenz im Ausdruck. So wird monumentale Größe zu spielerischer Eleganz, tänzelnder Grazie, herber Ausdruck zu sentimentaler Leere. Nur eines hat Peruginos Bild vor dem Signorellis voraus: die Ruhe und das Gleichmaß der Wirkungsmittel. Signorellis Zeichnung ist eckig, zackig und aufgeregt, die Farbe schwer, die Bildfläche bunt mit vielen blinkenden Details kontrastreich bedeckt, die Perspektive übertrieben, ja das Geschlossene des Bildes gestört, indem die Architektur die Figuren trennt und das Bild in zwei Teile zerlegt. Bei Perugino ist alles Ruhe und Geschlossenheit, der ein gewisser malerischer Reiz nicht abzusprechen ist. Die große, lichte Bodenfläche, die breiten, dunklen Pilaster, die das Bild nach vorn und den Seiten abschließen, die beiden ruhig gehaltenen Figuren der Maria und des Engels außergewöhnlich massig und voll in der Bildung, weich und rund in der Formgebung, und wie meist bei Perugino sich durch kräftige Schatten vom hellen Boden lösend. Hier scheinen alle Schärfen, alle harten Ecken und Kanten des Quattrocento abgeschliffen, abgerundet. Auch die Pilasterarchitektur, welche unser Auge in die Tiefe leitet, hat die Unruhe und Magerkeit der hochaufschießenden Vertikalen der Quattrocentoarchitekturen nicht mehr. An Stelle des aufgeregten, temperamentvollen Durcheinander voller Kontraste und Widersprüche, sind Würde, Haltung und Ausgleich getreten. Und diese gleiche Stimmung klingt hinten in der weiten Berglandschaft aus, die unter dem hochgespannten Bogen der Halle sichtbar wird. Auch da senkt es sich in breiten Massen in die Ferne. Scharfe Linien, steife Kanten, flimmerndes phantastisches Detail gibt es nicht. Im Tal unten herrscht tiefe, dunkle Stimmung, die Hügel schieben sich dahinter, mehr und mehr im Luftton und der Horizontale der Ferne entschwindend. Man beobachte besonders die Weichheit und Breite der Lichtführung, die sowohl über die Gestalten des Vordergrundes und die schlichte, ungeschmückte Architektur mit ihren ruhigen Flächen, wie über die Ferne einen Schleier malerischer Weichheit legt. Der Eindruck ungetrübter Reine, nicht gestört durch allzu tiefe, seelische Stimmungen, die oft Verstimmungen sind, wo alles schlicht und ruhig ohne flackerndes Detail zusammengestimmt ist, herrscht auch hier vor. Wir ahnen hier wie immer bei Perugino mehr als bei anderen Quattrocentisten, daß an Stelle der positiven Aktion, der lebhaften Aussprache innerer Gefühle und Temperamente in der Kunst bald ein mehr passives Genießen, ein Nachlassen der Kraft und ein Nachgeben in Stimmungen treten sollten.

Aus dem gleichen und den folgenden Jahren sind dann einige Altarwerke in Perugia selbst zu erwähnen, die nichts Neues bringend die Tätigkeit des Meisters in Perugia erweisen. Da ist zunächst zu nennen die für die Confraternità della Giustizia gemalte Madonna in den Wolken, mit den Heiligen Bernhard und Franziskus, welche das Volk von Perugia der Gnade der heiligen Jungfrau empfehlen (Abb. 49), heute in der Pinakothek (Saal XI, 14). Die Madonna ist genau dieselbe wie auf dem Vatikanbild. Interessant ist es jedoch, daß sie jetzt hoch in die Wolken erhoben ist, womit ein neues Kompositionsschema für die Madonna mit Heiligen auftaucht. Schüchtern nur hatte man im Quattrocento begonnen, das immer wieder gegebene Thema zu variieren. Das Prinzip der gleichmäßigen Beiordnung der Heiligen zur Madonna, des schematischen Nebeneinander blieb trotz allem vorherrschend. Ghirlandajo hatte als einer der ersten in seinem Altarbild, welches sich heute in der Pinakothek zu München befindet, die Madonna aus der Gruppe der Heiligen



Abb. 71. Auferstehung Christi. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 98.)

emporgehoben in die Wolken, und sie so zum Gipfel, zur Spitze des Kompositionsdreiecks gemacht. Daß Leonardo es gewesen, der dies ordnende Pyramidenmotiv in die Komposition gebracht hat, braucht nicht näher auseinandergesetzt zu werden. Vielleicht in Erinnerung an dies Bild Ghirlandajos gibt Perugino hier die wolkenschwebende Madonna, die dereinst entfernt vorbildlich werden sollte für Raffaels Madonna di Foligno. So überwiegt hier das kompositionelle Interesse. Natürlich ist bei dem Quattrocentisten Perugino noch nichts von lebhaftem Linienspiel, von Kontrapost und großen Kontrastmotiven zu bemerken. Eigentümlich plump sind die Engel, die ganz schematisch und leblos neben der Madonna schweben und wie diese sicher von Schülerhand hingemalt sind. Die Bildung der beiden Heiligen ist nicht von besonderer Feinheit, sie ist flüchtig, wenn auch der Ausdruck des das Volk mit ausgebreiteter Linken empfehlenden Heiligen von einer gewissen Empfindsamkeit ist. Freilich darf man Raffaels Bild nicht daneben halten, um das Scheinleben, das diese mageren Gestalten führen, nicht allzu dürftig erscheinen zu lassen.

Von mehr historisch-topographischem Interesse ist hinten im Grunde die Ansicht von Perugia, das auf der Höhe wie ein verschlossenes Kastell liegt. Perugia etwas in die Ferne gerückt und eigenartig stimmungslos kahl sich bietend. Geradezu primitiv wirkt des weiteren die Darstellung der Volksmassen, die dort hinten miniaturartig klein knien. Man hat das Bild in das Jahr 1498 gesetzt, weil damals die Pest in Perugia wütete und man hier die Hilfe der Mutter Gottes anflehte. Perugino offenbart sich in diesem Mangel an Sinn für große Massen und dem Fehlen jeder Fähigkeit, dieselben zu großen Gruppen dramatisch und räumlich zu gestalten, noch als der reine Quattrocentist, der von Leonardo, dem großen Künder der monumentalen Massenkomposition, absolut nichts gelernt hat.

Noch einmal in dem gleichen Jahre hat Perugino die Madonna als Beschützerin gemalt für die Confraternità di San Pietro martire in San Domenico zu Perugia, heute in der Pinakothek (Saal XI, 6) (Abb. 50). Auch hier sind die begleitenden Figuren, Mitglieder der Confraternità della bianca cappa, übermäßig klein neben oder vielmehr hinter der Maria gebildet. Wir werden unwillkürlich an das mittelalterliche Schema, welches die Stifterfiguren klein neben den großen Heiligengestalten darstellte, denken. Im übrigen ist das Bild von feiner, sorgsamer Durchbildung und dem anderen an Güte unbedingt überlegen. Die Madonna, hier als ein neues Schema mit dem sitzenden, segnenden Kind gegeben, ist sorgsam und kräftig im Licht, das breit über die Gestalt fällt, herausgearbeitet. Man vergleiche die breite Lichtführung mit der sorgsam plastischen Behandlung auf früheren Bildern. Durch diese kräftigen Kontraste ist dem Schema das Eintönige genommen. Die Formgebung hat zudem an Schärfe und alter Härte der Zeichnung verloren. In seinen Gegensatz zu dieser durch starke Lichteffekte belebten Gestalt treten die kleinen, aber fein charakterisierten Figuren der Brüderschaft, zart hingehaucht wie ein blasser Lichtschein. Einen neuen Kontrast bietet die in tiefe Abendschatten getauchte Landschaft, aus deren Dunkel selten da oder dort eine Bergspitze ragt. Reizvoll in der Bewegung und breit in der Lichtführung sind die beiden schwebenden Engel, die in ihrer bleichen Zartheit fast schon an spätere Typen des Meisters erinnern. Offenbar hat hier einmal Perugino das Bild ganz allein fertig gemalt und sich nicht auf schwächliche Gehilfenhand verlassen.

Damit hat diese so fruchtbare und reiche Florentiner Epoche ihren Abschluß gefunden. Sie brachte die Ausreifung von Peruginos eignem Stil. Anfangs schüchtern, ängstlich, war er noch fremden Einflüssen leicht zugänglich gewesen. Die Natur war, wenn auch nicht im stark realistischen Sinne der Florentiner, immer noch sein Vorbild. Er versäumte selten, seine Figurenstudien zu machen. Nur ist das, was er in der ersten Hälfte dieser Glanzepoche mit größtem Eifer getan, flüchtiger und oberflächlicher geworden. In der Maltechnik ist er so ungefähr der gleiche geblieben. Er ist mehr und mehr auf sorgfältigste Glättung der Oberfläche bedacht, die er vielleicht mit einem dicken Ölfirnis erreichte. Die venezianische Öltechnik scheint er sich trotz seines zweimaligen Aufenthaltes in Venedig nicht angeeignet zu haben. Sein Farbauftrag gleicht am meisten dem



Abb. 72. Sposalizio. Caen, Museum. (Zu Seite 100.)

Lorenzo di Credis. Nur koloristisch haben die Venezianer auf die Kräftigung der Lokalfarben, die den bleichen, durchsichtigen Farbton in der Art der Florentiner verlieren und kräftig, voll, tief und leuchtend werden. Den gleichen Toncharakter hat die Landschaft, wo die Sättigung der Töne bis hin zu einem tiefen, leuchtenden Blau der Ferne noch den Eindruck der Fülle und Kraft hat, die im Gegensatze zu der hellen Buntheit der Florentiner ebenfalls dem venezianischen Charakter näher steht. So ist er im Kolorit ein Schüler Venedigs gewesen. In der Komposition, den Typen und in der Zeichnung bleibt er von den Florentinern

abhängig, und zwar von den Quattrocentisten, vor allem Ghirlandajo und Lorenzo di Credi, während Leonardo ohne Einfluß bleibt. Das Florentinisch-Quattrocentistische spricht sich bei ihm, und zwar in seinen besseren Werken in der Klarheit des Umrisses, der Bestimmtheit, mit der die flüssige, zarte Umrißlininie die Formen umspannt, aus. Anfänglich eckig und gebrochen wird der Linienfluß immer weicher, aber verschwommen wird er nie, so daß das Charakteristikum der Werke Peruginos immer Klarheit, feine Linienführung und ruhevolle Einfachheit bleibt. Einfachheit ist seine eigene Art; da wo der Florentiner realistisches Detail, andere Umbrer dekoratives, buntes Ornament anhäufen, bringt er ruhige, glatte Farbflächen. Er kennt Maß und Ziel in der Ausführung, er weiß Nebensächliches auszuschalten und gewinnt so die Herrschaft über das Ganze. Wenn sich bei ihm auch noch nicht die monumentale Komposition zeigt, so kennt seine Komposition schon die Gesetze des gegenseitigen Ausgleiches, des harmonischen Gleichgewichtes der Kräfte, der Massen und so tragen die besten seiner Werke fast klassischen Charakter. Hinzu kommt, daß bei ihm sich schon ein gewisses, nicht nur wie bei den Florentinern durch Konstruktion, sondern im Naturempfinden großgewordenes Raumgefühl zeigt. So primitiv manche Anordnungen auch scheinen, wie noch die andauernde Scheidung der beiden Gründe, so sehr haben seine Bilder doch gegenüber anderen gleichzeitigen Leistungen den Charakter der Weiträumigkeit. Er hat doch den Mut, den Gestalten freie Luft zu lassen und hält es nicht immer gleich für nötig, jedes Loch zu füllen, jeden Fleck mit Detail zu überladen. Schließlich kommt er stellenweise schon zu einer großen, klugen Verteilung von Licht und Schatten, so daß nicht detaillierte Schärfe und Härte, sondern etwas von malerischer Breite, dann wenn die großen Licht- und Schattenpartien sich gegeneinander ballen, die Oberhand gewinnt und dem Bild Einheit und große Gliederung gibt. Das Licht und mit ihm das Helldunkel ist für ihn — und das ist für ihn, den Italiener, etwas Besonderes — ein großer wirksamer Faktor im Bild.

IV.

Die Lehrjahre Raffaels.

(1499—1504.)

Die nächste Epoche rückt weniger wegen der Bedeutung der Leistungen, als vielmehr deswegen, weil Raffael damals bei Perugino lernte, in nähere Interessensphäre. Während der letzten Jahre hatte sich der unruhige Künstler, wie wir sahen, abwechselnd in Florenz, Perugia, in Fano, Sinigaglia und sonstwo aufgehalten. Im Jahre 1499 begibt er sich für längere Zeit nach Perugia, dort sein umfangreichstes Werk, die Ausmalung des Collegio del Cambio, der Wechslerhalle, auszuführen. 1500 ist er fertig. 350 Golddukaten erhält er für das Ganze, deren vollständige Auszahlung er am 15. Juni 1507 bescheinigt. Er hat die Udienza, die Halle mit Fresken geschmückt (Abb. 51). Ein zweites Zimmer ist später von seinem Schüler Manni dekoriert. Perugino hat zwischen den Fresken an einem Pilaster sein Selbstporträt gemalt. Die Inschrift darunter, die nicht von ihm, sondern später von den dankbaren Bürgern Perugias beigesetzt ist, lautet:

PETRVS PERVSINVS EGREGIVS
PICTOR
Perdita si fuerat pingendi, his retulit artem
Si nusquam inventa est, Hactenus ipse dedit.
Anno salut. M. D.

Das Werk gilt gewöhnlich als die Hauptleistung des Meisters, die für dessen Ruhm das bedeuten soll, was für Raffael die Stanzen sind. Es ist mit Lobpreisungen überschüttet und auch besungen worden, wie von Antonio Mezzanotte in einem Poem von fünf

Gesängen in ottava-rima. Das ist sicher zu viel gelobt. Die Fresken, vor allem das Figürliche, sind sicher nicht das Beste, was er gemalt hat, ja sie sind eigentlich dazu angetan, uns die Lust an seinem Schaffen zu verderben. So sehr die eigenartigen Darstellungen, die ein Gemisch von antiken Gestalten, Allegorien, christlichen Heiligen zeigen, kulturhistorisch für die eigenartige Verschmelzung der antiken mit der christlichen Welt, wie sie die Renaissance gehabt, interessant sein mögen, so schwächlich oberflächlich ist die Durchführung. War es die Technik, das Fresko, was ihn nicht reizte, oder hielt er die Provinzler einer besseren Leistung nicht für wert? Das letztere war wohl kaum der Fall, denn er hat gerade in Perugia, in Pietro, ferner in Fano recht gute Bilder gemalt. Oder war es einfach der innere Verfall seiner Schaffenskraft?

Was das Gegenständliche betrifft, so finden wir zunächst unten in den großen Bogenfeldern in allegorischen Figuren der antiken und der christlichen Welt die sieben Tugenden geschildert. In den ersten zwei Bogen links vom Eingang sind immer je zwei Tugenden, jede mit einer griechischen und zwei römischen Idealgestalten gegeben. Im ersten Bogenfelde (Abb. 52) kommen zunächst Fabius Maximus, Sokrates und Numa Pompilius, in den Wolken über ihnen sitzend die Prudentia, welche eine Tafel mit folgender Inschrift hält:

Quid generi humano praestas dea di age praesto
Ne facias quae mox facta dolere queas
Scrutari verum doceo causasque latentes
Et per me poterit nil nisi rite geri.

Es folgen Furius Camillus, Pittacus und Trajan, über ihnen die Justizia mit der Inschrift:

Si tribus his cunctos similes pia numina gignant
Nil toto seleris nil in si orbe mali
Me culta augentur populi belloque togaque
Et sine me fuerant quae modo magna suunt.

Im zweiten Bogenfelde (Abb. 53) folgen Lucius Sicinius, Leonidas und Horatius Cocles mit der Fortitudo und der Inschrift:

Cedere cunta meis pulsa et disiecta lacertis
Magna satis fuerint tres documenta viri
Nil ego pro patria timeo clarisque propinquis
Quaeque alios terret mors mihi grata venit.

Über ihnen stehen dann Scipio, Perikles, Cincinatus mit der Temperantia und der Inschrift:

Dic dea quae tibi vis mores rego pectoris aestus
Tempero et his alios cum volo reddo pares
Me sequere et qua te superes ratione docebo
Quid tu quod valeas vincere maius erit.

Dann folgen in Feld drei (Abb. 54) gegenüber dem Eingang die Transfiguration als Zeichen des Glaubens mit der Inschrift:

EST FILIVS MEVS DILECTVS

und neben dieser die Anbetung des Kindes als Darstellung der Liebe (Abb. 55), über den singenden Engeln die Worte:

GLORIA IN ECCELSIS DEO.

In dem ersten Bogenfelde auf der Wand rechts vom Eingang (Abb. 56) dann als Wahrzeichen der Hoffnung die Verkünder der Erhörung, die Propheten und Sibyllen in der Reihenfolge von links nach rechts: Jesaias, Moses, Daniel, David, Jeremias und Salomon und ihnen gegenüber die Sibyllen: Eretrea, Persica, Cumana, Libica, Tiburtina, Delphica.

Über ihnen schwebt Gott-Vater in Halbfigur zwischen Cherubim und Engeln. Vor dem zweiten Bogenfeld befindet sich dann die Wechslerbank. Neben der Tür steht dann allein noch die Figur Catos. An der Decke befinden sich zwischen reichen Ornamenten Medaillons mit figürlichen Darstellungen der sieben Planeten.

Wir sehen, das Ganze ist ein Gemisch von antiken, christlichen, philosophischen und religiösen Begriffen und Allegorien, wie es uns heutzutage ohne Kommentar nicht mehr verständlich ist. Von den sieben Kardinaltugenden sind vier, Weisheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigung, durch antike Gestalten vertreten und nur die christlichen, Glaube, Liebe, Hoffnung sind durch Darstellungen aus der christlichen Welt verkörpert. An der Decke in den Medaillons dann die sieben Planeten als Zeichen der Vermischung der Philosophie, Theologie mit der Astronomie.

Was nun die künstlerische Anordnung betrifft, so zeigt sich auch da ein ziemliches Durcheinander von einzelnen Figuren, Figurenkompositionen und rein ornamentalen Dekorationen. Beginnend mit den rein figürlichen Einzeldarstellungen der vier weltlichen Tugenden (Abb. 52 u. 53), so beobachten wir eine außergewöhnliche Eintönigkeit und den vollständigen Mangel an dramatischer Belebung. Ganz steif und schematisch stehen die Figuren gerade aufgereiht da. Nicht die geringste Gliederung, die sich ja eigentlich aus der Zusammengehörigkeit von immer drei Gestalten mit einer allegorischen Figur ganz natürlich ergeben hätte, findet sich. Die Figuren stehen starr gleichmäßig in eine Reihe gestellt nebeneinander und sind in keinerlei Beziehung zueinander gesetzt und auch die Allegorien in den Wolken zeigen nichts von Zusammenschluß. Der Künstler gibt sich nicht die geringste Mühe, Leben und Bewegung in die Gestalten zu bringen. Es sind tote Schemen, durchaus quattrocentistisch in ihrer Steifheit und Starre, aber ohne quattrocentistische Ehrlichkeit und Wahrheit. Trotzdem existieren zu all den Figuren sorgfältige Zeichnungen, die doch erkennen lassen, daß Perugino wenigstens die Gewandmotive noch nach der Natur studiert hat. Wenn wir all den Gestalten, besonders den schemenhaft dasitzenden allegorischen Gestalten der Tugenden, Raffaels Bildungen der gleichen Gestalten an der Decke der Segnatura an die Seite halten, so wissen wir, was des Schülers Größe, was cinquecentistische Monumentalität gegenüber des Meisters Kleinlichkeit und quattrocentistischer Einzelkunst ausmacht. Innere Erregung und äußere aktive Bewegung geben das neu belebende Moment zur Vielgestaltung und Bereicherung der figürlichen Erscheinung.

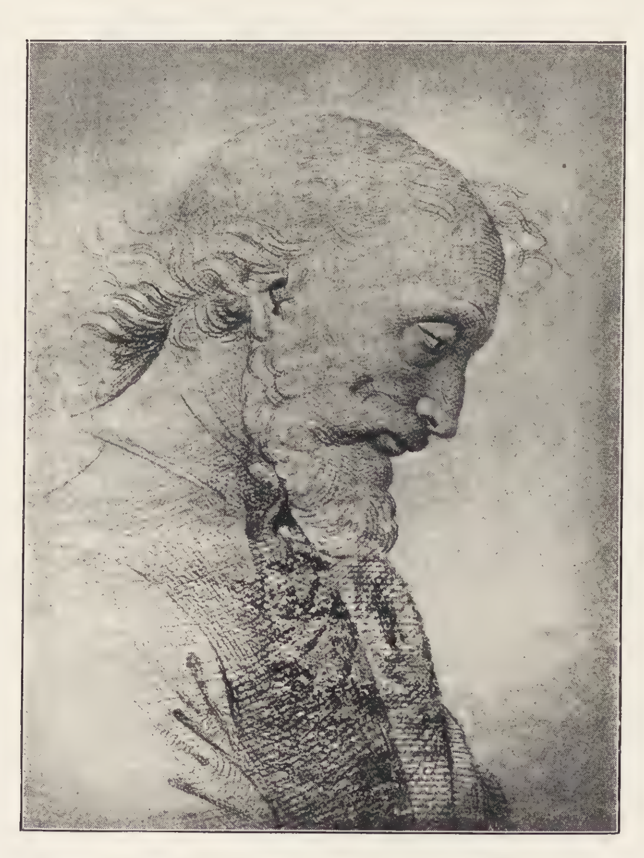


Abb. 73. Kopf des Joseph auf dem Sposalizio. Federzeichnung. Chantilly. (Zu Seite 101.)



Abb. 74. Kopf der Maria auf dem Sposalizio. Federzeichnung. Paris, Louvre. (Zu Seite 101.)

Des weiteren kommen die Gruppendarstellungen als Verkörperungen der drei christlichen Tugenden. Der Glaube als Transfiguration (Abb. 54) zeigt außergewöhnlich schwere, massige Körperbildungen, so daß etwas von monumentaler Wirkung und großer Auffassung herauskommt. Als ob der schwere innere Gehalt die Figuren dehnte: oben würdevoll, groß, Christus zwischen Moses und Elias, letztere beide von großer Schönheit, unten wie unter dem großen Eindruck sich windend die drei Jünger. Die Flächenbedeckung ist fast schon cinquecentistisch. Daß aber eines von allem, das dramatische Element dem Perugino zum Cinquecentisten gefehlt hat, ist auf den ersten Blick ersichtlich, dazu brauchen wir hier nicht erst an Raffaels Transfiguration erinnert zu werden. Liebenswürdiger und feiner ist dann die Anbetung der Hirten, welche die Liebe personifizieren soll (Abb. 55). Zunächst sind wir erstaunt über die äußere, geradezu frappante Ähnlichkeit, die die Gruppierung mit dem vor neun Jahren gemalten Albanibilde zeigt. Der Künstler muß ein fabelhaftes Gedächtnis oder ein sehr sorgfältig bewahrtes Skizzenbuch besessen haben. Das liegende Kind, Maria mit ihrem reichen, vielfaltigen Mantel, der weit am Boden aufliegt, endlich Joseph mit dem rechten Fuß aufkniend, ähneln den Gestalten, ebenso wie die Pilasterarchitektur und der fast genau entsprechende Ausblick in die Landschaft. Man erstaunt ob solcher Phantasiearmut und es erscheint unmöglich, daß ein Künstler in solch bewegter Zeit weit zurückliegende Kompositionen, vom Fortschritt unberührt, starr wiederholen konnte. Aber das ist andern Künstlern, wie etwa dem Lorenzo di Credi, auch so gegangen.

Die Komposition als solche interessierte den Perugino viel zu wenig, als daß er etwa da nach Neuem und nach Umwälzungen gestrebt hätte. Er war kein Leonardo oder Raffael, er war kein Meister der monumentalen Massengruppierung. Die Entwicklung

und den Fortschritt muß man in der Einzeldurchführung suchen. Überall beobachten wir ein Auseinandergehen in die Breite. Das Format der Bildfläche war schon an sich breiter. Aber mit der Bildbreite wächst auch die Fülle der Formen und Weichheit der Linienführung. An Stelle jener fein gezeichneten, spitzen Gesichter, der mageren Gestalten, der kleinen, scharf gezeichneten Falten und zarten Farbtöne dort, sind massige Gestalten von großen, runden Formen, breitgelegte Gewänder mit runden, weichen Falten und zugleich volle, leuchtende Farbtöne getreten. Besonders Joseph zeigt im Vergleich zu der schüchtern-ängstlichen Figur von dereinst eine fast monumentale Gestaltung. Aber daneben zeigt sich auch größere Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit, die besonders in der Landschaft,



Abb. 75. Don Biasio Milanesi. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 103.)

dem Hauptreiz manches guten Bildes des Meisters, bemerkbar wird. Von gewissem Reiz sind die drei singenden Engel in den Wolken, Gestalten, deren Typus Perugino eigentlich geschaffen hat.

Das letzte der großen Fresken bringt dann die Hoffnung als Gruppe der Propheten und Sibyllen (Abb. 56). Wenig zwar, aber doch etwas ist hier an Zusammengruppierung gewonnen, allein vielleicht nur, weil die übergroße Zahl von zwölf das starre Nebeneinander nicht zuließ. Er bildet hier zwei Reihen hintereinander und macht in der Mitte wenigstens einen Einschnitt. Ein Hauch geistigen Lebens geht durch das Ganze wie im Gespräch wendet sich die Erytrea an Salomon. Ein leichtes Zuneigen und Wegwenden belebt die Köpfe und ein flüchtiger Windhauch belebt die Falten des Gewandes der Sibylle in leichtem, lebendigem Linienfluß. Trotzdem scheint das mehr Zufall als bewußte Absicht gewesen zu sein. Wie ungeschickt ist die gleichmäßige Bewegung der

Propheten nach außen links, während nur eine einzige, und darum sehr wirksam hervortretende Gestalt, die Cumäische Sibylle, eine Gegenbewegung gibt. Also noch kein bewußtes Berechnen und Zusammenbringen der Bewegungen, nur leichte Variationen des alten quattrocentistischen Stehmotives. Ganz geistlos ist Gott-Vater in den Wolken und die Landschaft ist kalt, ohne Reiz.

Wenn wir die einzelnen Köpfe (Abb. 57—61) betrachten, so beobachten wir eine unangenehme Erstarrung, Abkühlung des Ausdrucks, der sich mit einer gewissen Routiniertheit der Zeichnung und Formgebung einigt, die Umrißlinie ist immer scharf, klar ge-

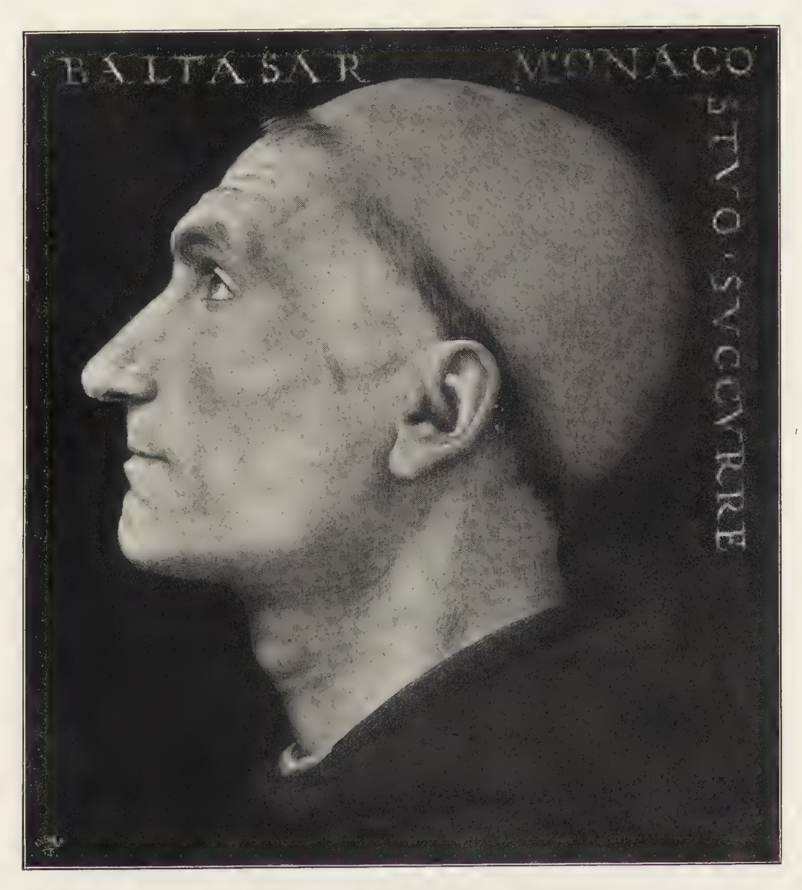


Abb. 76. Don Baldassare. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 103.)

zeichnet, die Formen sind rund und groß, ohne sorgfältige Durchzeichnung, die Beleuchtung breit und hell. Besonders ausdrucksvoll sind die Köpfe der Erytrea, Cumäa (Abb. 58 u. 59) und des langbärtigen David (Abb. 60), das, halb beschattet, von einem kräftigen Seitenlicht getroffen, etwas Großes hat. Flüchtig und schwächlich dagegen ist Salomon (Abb. 61), so recht der Typus dieser glatten Eleganz Peruginos, der hier als der geleckte Salonmaler, nicht als der wahrheitsvolle Schilderer des Lebens oder der monumentale Gestalter großer Kunst erscheint. Trotzdem scheint er doch sorgfältige Gewandstudien gemacht zu haben. Verschiedene sind uns erhalten. Von besonderer Güte ist eine Zeichnung zum Moses in den Uffizien zu Florenz (Abb. 63), die, frisch und lebendig im Strich, die Zeichnung des Sokrates in seiner Steifheit (Abb. 62) weit hinter sich läßt.

Wenn so dem Künstler zu ganz großen Aufgaben die Kraft und die hohe Auffassung fehlte, ebenso wie der dramatische Sinn für Gruppenbildungen, in günstigerem Lichte als der Figurenmaler zeigt sich der Dekorateur Perugino. Da war sein leichter, eleganter Stil am Platz und diese kleinen allegorischen Figuren und Göttergestalten machen keinen Anspruch auf große Vertiefung (Abb. 64). Was die Dekorationsmanier betrifft, so steht Perugino unter dem Einfluß seines Landsmannes und Gehilfen in der Sistina, des Pinturicchio, denn dieser war es, der zuerst aus antiken Malereien eine neue Dekorationsweise, die sogenannte Groteskendekoration ableitete. Bis dahin hatte man sich mit der rein architektonisch-figürlichen Verzierung begnügt, d. h. man setzte einfach Figuren ohne irgendwelche Überleitung und Verbindung in die architektonische Umrahmung hinein, indem man immer getreu die Gliederung der Architektur innehielt. Pinturicchio leitete nun aus der Antike den neuen Stil ab, wo die Gliederung der Wand, ebenso wie die natürlich-plastische Erscheinung der Figuren zurücktreten müssen hinter einer rein flächenhaften Bedeckung der Wände mit reichem Ornament, das sich beliebig aus kleinen Figuren, Faunsgestalten, Tritonen, in einem die Wände gleichmäßig bedeckenden Rankenwerk zusammensetzt. Die Art, wie Perugino die Gerippe des Gewölbes noch streng ausbildet und den figürlichen Darstellungen einen eignen Rahmen gibt, erinnert noch an alte Weisen, aber dies tolle Spiel im Rankenwerk und die zwischen Einfarbigkeit und Buntheit beliebig wechselnde Bemalung sind ganz im antiken Sinne gehalten.

Zum Schluß noch die Frage, die interessanteste, welche hier gestellt werden kann: Hat der junge Raffael Anteil an den Fresken? Raffael muß damals in Beziehung zu Perugino getreten sein und es ist höchst wahrscheinlich, daß er sich damals schon in seiner Werkstatt befand. Aber nun die Hand des jungen, siebzehnjährigen Künstlers herauszufinden hält schwer, oder ist vielmehr ganz unmöglich, denn eine eigene Handschrift wird er noch nicht besessen haben. Er ist ja noch länger in Peruginos Werkstatt geblieben und hat Jahre gebraucht, ehe er unter florentinischer Erziehung sich von der Manier des Meisters allmählich lossagte. Am ehesten möchte man die Hand des jugendlichen Künstlers etwa in einigen Köpfen der Propheten, besonders in dem feinen Köpfchen des jugendlichen Daniel oder dem des Jeremias, endlich in dem des Leonidas vermuten, die im Vergleich mit den übrigen hart und scharf gezeichneten Typen — man vergleiche den Kopf des Leonidas (Abb. 57) mit dem des Salomon und der Sibyllen — besonders zart und fein gemalt sind. Ebenso erscheint die Zeichnung des Moses in den Uffizien (Abb. 63) fast zu gut, zu flott im Strich, zu wenig schematisch für Perugino. Man vergleiche damit die Zeichnung zum Sokrates, die typisch peruginesk ist. Aber das sind nur Vermutungen, für die kein sicherer Beweis zu erbringen ist. Es ist überhaupt wohl müßig, denn wenn Lehrer und Schüler noch in solchem Abhängigkeitsverhältnis stehen, wo zudem immer die Hand des Meisters korrigierend über das Ganze geht, das jugendliche Genie, das aufgehende Licht erkennen zu wollen. Das Gute gehört darum noch nicht dem später den greisen Meister so bedeutend überholenden Jüngling.

In dieser Zeit beginnt die Kritik nach Werken des jugendlichen Raffael zu suchen. Und man hat denn auch verschiedenfach Umtaufen gehalten, die leider allzu oft geleitet wurden von dem Begehr, einen neuen Raffael zu entdecken oder durch die Neuigkeit der Entdeckung zu imponieren. Morelli und seine Schule haben dabei viel neue Erkenntnis in die Jugendentwicklung Raffaels gebracht. Aber sie haben anderseits manche neue Verwirrung angerichtet und man kann sie von dem Mangel an Gründlichkeit, von Oberflächlichkeit und Novitätensucht nicht freisprechen. So hat Morelli selbst der Hand Raffaels ein Bildnis (Abb. 65) zugeschrieben, das in der Galerie Borghese einst unter dem Namen Holbeins hing und welches neuerdings als das Porträt Peruginos bezeichnet wird. Ich selbst muß gestehen, daß ich mich von dieser Bezeichnung bisher leiten ließ und ebenfalls Raffaels Hand in diesem feinen Porträt, dessen Leuchtkraft der Farbe von besonderem Reiz ist, zu erkennen glaubte. Aber bei näherer Kritik hält Morellis Behauptung nicht stand. Allein der Glanz und die Güte der Malweise, die Morelli in seiner flüchtigen Weise als Beweisgrund anführt, sind nicht ausschlaggebend. „Die Haarmasse ist durchaus mit Raffaelischem Gefühl, mit seiner ihm eigentümlichen Grazie

angeordnet, die Augen haben eine Lebendigkeit, einen Glanz, den wir in den Köpfen des Perugino meistens vermissen, auch sind Nase und Mund schärfer modelliert, als dies in den Bildnissen Peruginos der Fall zu sein pflegt. Und dazu diese dem Urbinaten ganz eigne Leuchtkraft des Inkarnates.“ Man wird keinen einzigen der Beweisgründe stichhaltig finden. Wer hat je leichter, eleganter, graziöser Haare gemalt als Perugino, was haben die Augen besonderes an Lebendigkeit und Glanz, wo einmal findet sich bei Raffael diese Schärfe der Zeichnung in Lippen und Nase, woher anders als von seinem Lehrer Perugino hat Raffael „die ihm eigne Leuchtkraft des Inkarnates“?



Abb. 77. Kreuzigung. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 103.)

Man stelle dieses Porträt neben Peruginos Francesco dell' opere und sein Selbstporträt al fresco im Cambio, und man wird ohne weiteres zu dem Schluß kommen, daß es zwischen beiden Porträts steht. Mit dem einen, dem Tafelbild, hat es die Schärfe der Zeichnung und die Feinheit der Durchführung gemein. Man vergleiche die Kinnpartien, wo die Kinnlinie nicht scharf herausgeholt wird, sondern etwas ungeschickt der Übergang vom Kopf zum Hals leicht in der Untersicht gegeben ist. Stimmt nicht die scharfe Zeichnung der Augen, der feinen Nase und des Mundes da wie dort genau überein? Dem Freskobild ist es anderseits im Typus so ähnlich, daß man die gleiche Person, d. h. den Perugino selbst, darin vermutet und es ein Porträt des Lehrers von



Abb. 78. Kreuzigung. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 104.)

der Hand des jugendlichen Schülers genannt hat. In der Tat finden sich da wie dort die gleichen nach der Seite hochgehenden Brauen, die flachen Augen, die spitze Nase, der zarte Mund und das geteilte Kinn, das einen Ansatz zum Doppelkinn zeigt, ebenso wie die langen dunklen Haare. Aber dann sprechen die ganze Ausführung des Bildes, der starre Blick, die grade Vorderansicht, ferner die ganz außergewöhnliche Fassung, daß hier nur der Kopf gegeben ist, für ein Selbstporträt, das der Künstler im Atelier vor dem Spiegel auf die Tafel gemalt hat, offenbar um so die Vorlage für sein Porträt im Cambio zu gewinnen. Sollte da die Mütze, die ganz flüchtig zweimal aufgemalt ist, und der Pelzkragen mit der Kette nicht später erst zugemalt sein? Solche Kopfbedeckung hat man zudem um 1500 noch nicht getragen, sie ist überhaupt verdächtig, schon in der Art, wie sie schief aufgesetzt ist, ebenso verdächtig wie der leicht hingestrichene Pelzkragen.

In dem Kostüm seiner Zeit erscheint Perugino dann auf seinem Selbstporträt im Cambio (Abb. 1). Dieses hat den Vorzug der Breite und des frischen Striches, wie der energischen Charakterisierung voraus; das ist der Perugino, wie wir ihn uns vorstellen: Wie ein besserer Handwerker sieht er aus, der es zu etwas gebracht und sich ein gutes Vermögen erworben hat. Etwas Geschäftsmäßiges, Gleichgültiges liegt in den Zügen; aus diesem festen Blick, dem zusammengepreßten Mund und den derben Formen des vollen Gesichtes spricht egoistische Energie und kühle Berechnung. Nichts von hoher Begeisterung, Aufopferung, Hingabe und Entbehrung ist darin zu lesen. Er ist der Leiter einer großen Werkstatt, dessen Ruhm damals grade im höchsten Zenit stand.

Wenn nun also für das Borgheseporträt der Name Raffaels gestrichen werden und der Peruginos an seine Stelle gesetzt werden muß, so wird man auch die andern Werke Peruginos auf Raffaels Anteil hin nachzuprüfen haben. In die Jahre 1499/1500 fallen nicht weniger denn sechs große Altarbilder, deren historische Anordnung und Einreihung nicht ganz einfach ist. Das früheste in der Reihe mag das Altarbild sein, welches er für die Certosa von Pavia malte und welches sich heute in der Nationalgalerie zu London befindet (Abb. 66). Nur das Giebelstück, Gott-Vater darstellend, befindet sich mit Kopien der übrigen Teile noch an Ort und Stelle in der Certosa. Das Bild ist bezeichnet: Petrus Perusinus pinxit. Dargestellt ist in der Mitte Maria in Anbetung kniend vor dem Christkindchen, das ein kniender Engel in sitzender Stellung hält. Das Motiv ist echt florentinisch, wie es Lorenzo di Credi zu fassen pflegte, an den besonders das schüchtern aufblickende, etwas plumpe Kindchen erinnert. Echt peruginesk sind dagegen die Typen, die schon einen harten, kalten Zug angenommen haben und trotz des sentimentalen Beigeschmacks keine intimen Reize besitzen, weder in der Maria noch in den Engeln oder in den Gestalten der beiden Flügel des Triptychons. Rechts sehen wir den Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias, links den Erzengel Michael. Wenn man das Mechanische der Wiederholung sieht — man vergleiche den Kopf des Erzengels mit dem der Maria, oder den des Tobias mit dem des knienden Engels —, so wird man leicht abgeschreckt durch die Geistlosigkeit und Leere, so äußerlich empfindsam die Typen, der süßliche Augenaufschlag, die zarten Bewegungen der Finger auch sein mögen.

In der Gestalt des Erzengels Michaels will Perugino offenbar eine energischere Saite anschlagen. Woher er diese Gestalt hat, ist auf den ersten Blick klar, es ist Donatellos Ritter Georg. Die Haltung, die gespreizten, festaufstehenden Beine, der vorgestellte Schild, auf den sich die Linke stützt und der leicht nach der Seite gewendete Blick gehen auf diese, am Beginn der Renaissance als Wächter plastischer Freiheit stehende Figur zurück.



Abb. 79. Anbetung des Kindes. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 104)



Abb. 80. Anbetung des Kindes. Montefalco, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 104.)

Vielleicht ist darum und wegen anderer Anlehnungen an Florentiner, wie im Mittelstück an Credi, in der Tobias-Gruppe an Verrocchio und seine Schule das Altarwerk vor dem Beginn des Cambio zu setzten, zumal da diese selbe statuarische Figur dort im Cambio wiederholt wird. Das Reizvollste vom Ganzen ist, wie so oft bei Perugino, die Landschaft, besonders des Mittelstückes. Sie dehnt sich noch mehr in die Weite, die Höhenlinien haben sich weiterhin gesenkt und das Überherrschen der fernen Horizontlinie gibt ihr den Charakter einer weiten, fernen Flachlandschaft. Das Detail ist gegen

früher noch spärlicher geworden und so hat sie trotz allem, gleich den Figuren etwas Kaltes, Hartes.

Übrigens erscheint das Mittelstück als eine Wiederholung nach einem andern Bild Peruginos, das sich in Florenz im Palazzo Pitti (Abb. 67) befindet. Das letztere ist wohl noch in die florentinische Zeit einzureihen. Die Sorgfalt der Durchführung, die Kraft der Lichtführung und ferner die noch ganz gebirgig unebene Landschaft lassen keinen Zweifel über die frühere Entstehung des Pittibildes, von dem das Londoner Stück nur eine mehr oder weniger kalte und oberflächliche Replik ist. Man kann bei einem Vergleich gut erkennen, wie sowohl die Kraft der Modellierung, der Lichtführung, die Klarheit der Zeichnung und der Ausdruck in solchen schematischen Wiederholungen zu verlieren pflegte. Sicherlich ist hier Raffaels Hand nicht mit tätig gewesen.

Direkt behauptet hat man Raffaels Mitarbeit dagegen bei dem großen Altarbild, welches Perugino 1500 für die Mönche der stillen Oase im starren Bergland, des Klosters Vallombroso malte und welches sich heute in der Akademie zu Florenz befindet (Abb. 68). Es ist bezeichnet und datiert: PETRVS · PERVSINVS · PINXIT · A D MCCCCC. Die vier Heiligengestalten unten zeigen ein unangenehmes Gemisch von glatter Poliertheit und kraftloser Weichlichkeit, die freilich zum Teil den Restaurationen, die das Bild hat durchmachen müssen, zuzuschreiben sind. Wie Porzellanpuppen machen sie sich in dieser Glätte und Leblosigkeit, in dieser Verallgemeinerung aus. Nicht viel besser ist Maria in den Wolken. Die Engelsgestalten sind direkte Repliken aus früheren Bildern des Meisters und liegt ein Grund in ihnen, Raffaels Hand zu vermuten, nicht vor. Sie sind freilich das Reizvollste im Bild; besonders vorzüglich in der feinen Bildung der zarten, bewegten Finger, die bald die Saiten einer Zither schlagen, bald



Abb. 81. Kampf zwischen Keuschheit und Liebe. Paris, Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 108.)

den Geigenbogen empfindsam führen oder die Mandoline halten. Im einzelnen ist wohl manches von großer Schönheit und man empfindet das Unausgeglichene zwischen künstlerischer Begabung und künstlerischem Wollen sehr deutlich. Warum hat diesen Meister der feinen Empfindungslinie nicht ein höherer Geist, ein edleres Streben beseelt? Ganz abgesehen von dem entzückenden Spiel der Finger und dem zarten Ausdruck der Gesichter dieser Engel, wie fein schwingt die Umrißlinie am Körper, am Fuß des Engels zu äußerst rechts, wie fein dringt die innere Bewegung unter dem verdeckenden Gewande in der zarten Schwingung hervor, und wie zart umspielt das Licht diese Gestalt! Sicher haben diese Engel Eindruck auf Raffael gemacht, das beweisen am besten die verwandten Engel auf seiner Krönung im Vatikan. Maria in der Mandorla ist, wie gesagt, steif und leblos. Über ihr erscheint dann im Rund die weiche, so oft wiederholte Figur Gott-Vaters mit zwei schwebenden Engeln.

Zum Schluß noch etwas von der Komposition, die in jeder Weise noch quattrocentistisch ist und gegen früher nichts weniger denn einen Fortschritt bedeutet. Das Ganze zeigt den gänzlichen Mangel an Zusammengruppierung. In drei Etagen übereinander ohne Verbindung baut es sich auf. Jede Gestalt steht isoliert für sich da, scharf und hart im Umriß, mager in der Erscheinung. Jede Überschneidung ist gemieden. Nicht der geringste Schwung der Linien deutet einen Zusammenhang der Gestalten untereinander an. Unten sind die vier Heiligen aufgereiht, die beiden mittleren in schematischer Pose aufschauend, die beiden andern unbeteiligt nach außen blickend. Über diesen Einzelfiguren, die in Haltung und der Aufreihung an die Cambiofresken erinnern, schwebt dann auf einer Wolkenbank sitzend Maria. „Maria in Glorie“, nicht „Himmelfahrt der Maria“ kann man das Bild betiteln. Denn von einem lebhaften Genhimmelfahren zeigt sich nichts. Ihr Streben nach oben deutet sich nur in dem Aufwärtsblicken an. Eine Himmelfahrt ist auch kaum gemeint, dann hätten ja unten die Apostel, nicht Heilige stehen dürfen. Isoliert sitzt Maria auf den Wolken da, rechts und links stehen je zwei musizierende Engel, die auch wieder scharf voneinander geschieden sind. Die Gestalt Gott-Vaters ist die übliche, die er als Bekrönung von Altarbildern oft genug gegeben hat. Nur gibt er sie hier nicht als gesondertes Giebelstück, sondern schließt sie in den Halbkreis des Bildes ein. Außergewöhnlich trocken und leblos ist hier zudem die Landschaft, ähnlich kahl wie im Cambio. Der räumliche Zusammenhang fehlt so sehr den Figuren, daß wir den



Abb. 82. Apoll und Marsyas. Paris, Louvre.
(Zu Seite 109.)



Abb. 83. Perugino: Martyrium des Sebastian. Panicale, S. Sebastiano.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110.)

Eindruck haben, als ob sie aufgeklebt wären resp. als ob der Künstler sie nach seinen Skizzenbüchern wiederholend schematisch nebeneinander aufgezeichnet hätte.

Wenn nun leider der Reiz des Bildes, das trotz allem voll kleiner Schönheiten und von großer Pracht und Leuchtkraft der Farbe ist, sehr verloren hat, so haben wir, absehend von den Schwächen der Komposition, doch ein besseres Werk Peruginos in ihm zu sehen. Verwandt im Aufbau ist ein heute in der Pinakothek zu Bologna befindliches Bild (Abb. 69), welches die Bezeichnung: Petrus Perusinus pinxit trägt. Unten stehen vier Heilige, oben auf den Wolken thront Maria mit dem stehenden Kinde. Das Bild, besser erhalten als das vorige, offenbart nach meiner Ansicht mehr Beziehungen zu

Raffael als jenes Bild. Die wunderbare Gestalt des weißbärtigen Johannes Evangelista, rechts, ist zwar eine Reminiszenz des Propheten David im Cambio. Indes ist Haltung und Bewegung grade dieser ausdrucksvollen Figur von Raffael wiederholt in dem rechten Jünger der Krönung der Maria im Vatikan. Ebenso erinnern die weißen, bauschigen Gewänder mit den vielen kleinen Falten, die weiche, rundliche Bildung der Köpfe an ihn, endlich möchte man bei dem genrehaften Spiel der kleinen Puttenfiguren an der Wolkenbank der Maria an keinen anderen, als an den Urbinaten denken, zumal da sich auf seiner Krönung im Vatikan ähnlich reizvolle Figürchen befinden. Trotzdem könnte er hier nur ganz als Gehilfe Peruginos ohne Selbständigkeit tätig gewesen sein, denn die Figuren sowohl, wie besonders die Landschaft hinten mit dem weiten Ausblick auf die Stadt in der fernen Ebene, die Kahlheit der Berge, die Feinheit der Lichtauflösung in der Ferne deuten ganz auf Perugino hin. Das Bild hängt jetzt nicht weit von der heiligen Cäcilie Raffaels, welche wie kaum ein anderes Bild das lange, tiefe Haften des großen Schülers an den Typen und der Empfindungsweise seines Lehrers, des Perugino erweist, freilich zu gleicher Zeit den ganzen, unter florentinischem Einfluß gewonnenen Fortschritt zu großer Gruppenbildung und dramatisch pathetischer Belebung dokumentierend. Da tritt der Cinquecentist Raffael als Gruppenbildner in aktiver Belebung durch ein höheres geistiges Moment im Gegensatz zu dem Quattrocentisten Perugino, der sich mit dem gleichmäßigen Nebeneinander und einer leisen, sentimental-religiösen Stimmung genügt.



Abb. 84. Perugino und Filippino Lippi: Kreuzabnahme. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 110.)

Noch größeren Anteil hat Raffael vielleicht an einem andern Bild, das Perugino 1500 im Auftrag des Filippo di Benedetto Capra für S. Agostino in Perugia malte und das sich heute in der Pinakothek (XI, 15) dort befindet (Abb. 70). Es stellt die Madonna in Wolken dar zwischen S. Nikolas und S. Bernardus, und unten auf der Erde kniend S. Hieronymus und S. Sebastian. Hier sind die Analogien mit Werken Raffaels so weitgehende, daß man ohne Bedenken eine größere Anteilnahme an der Ausführung annehmen darf. Diese Madonna mit dem Kind finden wir fast genau wiederholt auf einem Halbfigurenbild des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin. Die beiden auf der Erde knienden Heiligen sind in Haltung und Stellung fast genau



Abb. 85. Himmelfahrt Mariä. Florenz, Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 66 u. 110.)

wiederholt auf einem Jugendwerk Raffaels, einer Kreuzigung, in der Sammlung Mond zu London, welche die Inschrift Raffaels trägt, und wo nur an Stelle des Sebastian Magdalena getreten ist. Auch Einzelheiten, wie die Bildung der Hand, die breiter als bei Perugino ist, ferner die weichen, rundlichen Formen des Gesichtes, besonders der Maria, endlich die Doppelkreisheiligenscheine, die sich überall auf ganz früheren Werken Raffaels (Kreuzigung bei Mond, Madonnen in Berlin), selten bei Perugino finden, geben neuen Anhalt zu dieser Annahme. Ebenso hat die unbestimmte, faltenreiche Behandlung des Mantels der Maria oder des Sebastian nichts gemein mit der Schärfe und Härte Peruginos, mit dessen Manier schon manches, wie die Faltengebung bei dem Hieronymus, übereinstimmt. Wir werden an Raffael erinnert, der in seiner Krönung der Maria im Vatikan ähnlichen Faltenreichtum zeigt. Natürlich hat der junge Schüler auch hier noch ganz unter der Leitung seines Lehrers und Meisters gestanden. In manchen Härten der Zeichnung, besonders in der Schärfe der Silhouette, mit der die Figuren vor dem Himmel stehen, endlich in der Bildung der Landschaft ist allzu deutlich noch Peruginos Hand zu erkennen. Indes sind die Analoga doch so reiche, daß man hier gut Raffaels Mithilfe annehmen kann. Immer ist das nur eine Vermutung, die vor dem Original noch einmal genau nachgepaust werden mußte. Sicher war Raffael damals in Peruginos Werkstatt. Denn in die Kirche wird sich der Künstler nicht gestellt haben, um die verschiedenen Gestalten aus dem Bild herauszukopieren.

Noch für andere Bilder hat man Raffaels Anteilnahme angenommen, so besonders für die Auferstehung Christi im Vatikan, das aus der Kirche S. Francesco in Perugia stammt (Abb. 71). Schon bei Vasari wird es als Werk Peruginos genannt. Die Hand Raffaels zu vermuten liegt kein Grund vor. Was zunächst die Entstehungszeit dieses nicht datierten Werkes betrifft, so fällt diese wahrscheinlich etwas später, etwa in das Jahr 1501. Manches erinnert noch an die Cambiofresken, anderes zeigt einen deutlichen Fortschritt zu einer verschwommneren Malweise, die mehr und mehr das Charakteristikum der späteren Werke Peruginos wird. Die Gestalt Christi ist viel zu geistlos, die fliegenden Engel sind viel zu schematisch nach alten Mustern Peruginos, als daß man Raffaels Hand da vermuten möchte. Die schlafenden Wächter sind ganz im Geiste Peruginos und auch für den aufgeschreckt enteilenden Soldaten hat man in Raffaels Werken kein weiteres Analogon.



Abb. 86. Frauenbildnis. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 110.)



Abb. 87. Madonna und zwei Heilige. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 112.)

Grade dies affektierte, tänzelnde Springen und Laufen ist typisch für Perugino, ebenfalls wie die übertriebene Verkleinerung der Figur. Dieser bartlose sehr an Leonardo erinnernde Typus findet sich auch sonst bei Perugino. Ganz peruginesk, und zwar im besten Sinne des Wortes, ist die weite Landschaft dahinter. Man kann da bei einem Vergleich mit den früheren Landschaften den deutlichen Fortschritt zur Weiträumigkeit erkennen. Auf den frühesten Landschaften, also auf der Albani-Kreuzigung, findet sich noch vieles Gestrüpp. Baumgruppen, Häuser, Berge stehen in reichem Wechsel hintereinander. Das Gethsemane in der Akademie oder der Hieronymus in Wien und die



Abb. 88. Taufe Christi. Foligno, Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 112.)

Pietà im Pitti bringen die Abklärung des Landschaftsbildes. Das Motiv der Stadt am Fluß, im Tal wird abgerundet und zu einem einheitlichen, geschlossenen Stimmungsbild gestaltet. Das verwirrende Detail, das viele Gebüsch des Mittelgrundes verschwindet und ebenso schieben die Berge sich beiseite. Die Stadt am stillen Wasser wird in den verschiedenen Stimmungen des Tages und Abends öfters wiederholt, bis dem Künstler auch das noch zu reich und bunt erscheint. Die breite Freskotechnik der Cambiofresken leiteten den Künstler wohl zu weiterer Einfachheit und Klärung. Auch dies hübsche Stimmungsidyll, die Stadt am Fluß, verschwindet, versinkt gewissermaßen im Nebel der Höhen. Auf der Auferstehung ragen nur noch die Hügel und Berge aus dem Nebelschleier hervor, darunter ist alles Einzelne versunken in dunklen Schatten. Der Duft und die Zartheit der Auflösung ist von höchster Feinheit. Die Landschaftsmalerei Peruginos hat in diesem Bild ihren Höhepunkt erreicht. Wir werden des weiteren sehen, wie sie nicht nur stimmungsärmer und leerer wird, sondern wie auch der Reiz der Klarheit und des weiten Überblickes, der Weiträumigkeit verschwindet. Es wird entweder kahl und öde oder kleinlich, verstreut. Nur in den letzten Jahren nimmt das Stimmungsbild noch ab und zu eine neue, inhaltreiche Fassung an.

Zum Abschluß der interessanten Beziehungen Raffaels zu seinem Lehrer Perugino kommen wir zu dem berühmten Sposalizio im Museum zu Caen (Abb. 72). Wir wissen, daß das Bild dem Perugino am 22. Februar 1496 in Auftrag gegeben ist für S. Lorenzo, den heutigen Dom in Perugia. „Pro una tabula facienda in Cappella Sancti Josephi in ecclesia Sancti Laurentio“ heißt es. Im Jahre 1500 war das Bild noch nicht begonnen. Er erhielt eine neue Mahnung. Wann es endlich ausgeführt wurde, ist nicht sicher. Jedenfalls wird das Bild von Vasari als Perugino erwähnt „In San Lorenzo duomo della medesima citta, dipinse all'altare del Sagramento, dovesta riposto l'anello, con che fu sposata la Vergine Maria, lo Sposalizio di essa Vergine.“ Im Jahre 1797 wanderte das Bild, wie andere Bilder Peruginos, der offenbar der bevorzugte Meister der Zeit war, nach Frankreich, und war lange Zeit verschollen, bis es endlich im Museum

von Caen, und zwar zuerst von deutschen Gelehrten wiedergefunden wurde. Trotzdem also das Bild gut beglaubigt ist, fand die Echtheit des Bildes natürlich seine Widersacher. Der erste der großen Zweifler, Morelli, hat noch nicht daran gerüttelt, aber sein wenigstens im Aburteilen noch größerer Nachfolger, M. B. Berenson, konnte natürlich nicht umhin, hier auch sein Seziermesser anzusetzen und erbarmungslos zu zerstücken, bloßzulegen, was sich den Augen der armen Blinden bisher entzog. Aber leider ist der Kühnheit seiner Behauptung die Solidität seiner Beweisführungen nicht gewachsen. Trotz aller großen Worte, die er führt, ist seine Kritik in der Gazette des Beaux-Arts nichts weniger denn stichhaltig. Was soll überhaupt solche Methode, wo geistreichelnde Phrase einerseits anatomisch-naturwissenschaftliche Sektion anderseits unverbunden nebeneinanderstehen, wo die Kraft versagt, wenn es gilt, eine klare Definition, ein geschlossenes Bild zu geben? Der schließliche Wert jeder Kunstbetrachtung liegt doch in der Versenkung hinein in das Individuelle eines Künstlers, oder das Eigenartige des Stiles einer Zeit, wo dann aus intimer Betrachtung heraus allmählich in uns ein anschauliches Bild hervorwächst. Dann ist es die hohe Tat des Schriftstellers, dies Bild dem Leser vorzuführen und lebendig werden zu lassen, was in uns lebendig ist. Was schadet denn eine kleine Verzeichnung, selbst ein sachlicher Irrtum, wenn das Gesamtbild als solches wahr, ein geschlossenes Ganze aus lebhafter, einheitlicher Ideenvorstellung gewonnen ist. Übergehend zum Sposalizio in Caen möchte ich gleich am Beginn die Kritik fragen: hat dieser Giovanni Spagna — das ist der Meister, dem Berenson das Bild neuerdings zuschreibt — je solch ein Profil zeichnen können, wie das der Rückenfigur am linken Bildrand, oder wo auf dessen Bildern findet sich diese grade für Perugino so charakteristische Klarheit der Silhouettenzeichnung und breitflächige Behandlung mit der hellen, leuchtenden Bodenfläche? Man muß nur die verschwommene Formgebung dieses Spagna kennen, um zu wissen, daß er zu solcher Schärfe des Striches oder Klarheit des Lichtes nicht fähig war. Anderseits brauchen wir nur an Peruginos Fresko der Sistina zurückzudenken, um da überall die Keime zur Komposition des Ganzen wie zu jedem Detail zu entdecken. Die gleiche Disposition in der Raumeinteilung: vorn reliefartig die Vordergrundfiguren, dann der Mittelgrund mit den stark verkleinerten Figuren auf der hellen Bodenfläche, als hinterer Abschluß endlich der Zentralbau. Die gleiche Durchsichtigkeit der Luft da wie dort, ja die Ferne ist der Entwicklung entsprechend noch duftiger geworden. Endlich besitzen wir als letzten Beweisgrund einige Vorzeichnungen Peruginos, so zu dem Kopf Josephs eine Federzeichnung in Chantilly (Abb. 73) und eine zu dem der Maria im Louvre (Abb. 74). An der Echtheit dieser Zeichnungen wird auch Herr Berenson nicht zweifeln. Wenn es nun noch eines weiteren Beweises bedürfte, so wäre es der Vergleich des Bildes mit Raffaels Sposalizio in der Brera. Berenson glaubt nämlich Spagna hätte nach dem Vorbilde Raffaels gearbeitet, resp. das Bild



Abb. 89. Zwei Engel. Federzeichnung, Venedig. (Zu Seite 112.)

in Caen wäre nach demselben entstanden. Aber es ist schier unmöglich, daß ein Künstler, wäre er auch noch so altertümlich und reaktionär gesinnt, alle Fortschritte eines großen Vorbildes leugnen und sich in allem und jedem in eine ältere Stilperiode trotz des großen Vorbildes versetzen könnte. Raffaels Sposalizio ist durchaus eine Korrektur, ein Fortschritt gegenüber dem Bild in Caen. Kompositionell ist, wie gesagt, das letztere ganz quattrocentistisch peruginesk. Die Beteiligung der Figuren an der Hauptszene ist eine geringe, jede Gestalt steht für sich, und zwar sind sie alle an den vorderen Bildrand herangerückt. Raffael schiebt zunächst die Gestalten im leonardesken Sinne räumlich nach der Mitte hin in das Bild hinein, er faßt die Mittelgruppe viel energischer als Hauptgruppe und schiebt, abgesehen von den beiden Figuren rechts und links, die andern Gestalten etwas beiseite, wozu dann auch das Ganze eine feinere geistige Belebung erhalten hat. Von der Abrundung des Baues im Grunde entsprechend der Bildform bei Raffael, von der weiteren Formgebung, die gegen die peruginеske Schärfe der Zeichnung auf dem Bilde in Caen Weichheit und größere Breite des Faltenwurfes zeigt, von der Entwicklung des Ausdrucks in Bewegungen und Gesicht brauche ich nicht weiter zu reden. Man könnte überall einen bedeutsamen Fortschritt konstatieren, der unter Einfluß der Florentiner auf Raffael gewonnen wurde und der leise schon in das Cinquecento überleitet. Es kann kein Zweifel sein: das Bild in Caen ist das altertümlichere Werk und die Schöpfung des älteren Meisters, des Lehrers Perugino. Raffaels Sposalizio in der Brera ist in allem eine Verbesserung. So groß und andauernd, bis ins Jahr 1504 hinein dauerte der Einfluß Peruginos auf Raffael! Die Ausführung von Peruginos Sposalizio wird so in die Jahre 1502 und 1503 zu setzen sein.

Neben diesen Hauptwerken Peruginos aus der Zeit seines Aufenthaltes in Perugia sind noch eine Anzahl kleinere Stücke und auch minderwertige Leistungen aufzuführen,



Abb. 90. Deckenfresko in der Camera dell' Incendio. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 113.)



Abb. 91. Gott-Vater. Detail. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 114.)

die zum Teil kaum der Beachtung wert sind. Zunächst seien die beiden vorzüglichen Porträtköpfe von zwei Vallombrosamönchen genannt, die sich in der Akademie von Florenz befinden, das eine den Ordensgeneral Don Biasio Milanesi (Abb. 75), das andere den Mönch Don Baldassare (Abb. 76) darstellend. Beide sind im Profil vor dunklen Grund gestellt. Sie sind voll Ausdruck und feiner Charakteristik, besonders in der Führung der Profillinie, zart und fein in der lichten Innenmodellierung, ausdrucksvoll ohne übertriebenen Affekt. Es ist der Quattrocentist und Realist, der sich nicht nur mit allgemeiner Formgebung begnügt, sondern der sorgsam beobachtet und Gesicht, Profil, Ohr, Schädelform und selbst die Modellierung des Fleisches individuell, charakteristisch bildet. Vor solchen Stücken bedauert man, daß Perugino nicht mehr Porträts gemalt hat, sondern daß er in den schematischen Kompositionen und Wiederholungen seiner Altarbilder so viel Kraft verschwendete.

Daß Perugino damals, 1501 und 1502, dauernd in Perugia weilte, das erweist am besten der Umstand, daß er 1501 eines der zehn Mitglieder des Magistrates in Perugia war, wodurch er offenbar etwas von der Arbeit abgelenkt wurde. Aus dem Jahre 1501 besitzen wir kein datiertes Bild seiner Hand. Das neue Jahr 1502 bringt ihm neue Aufträge in Perugia, so einen am 10. September von den Minoriten von S. Francesco al Monte vor den Toren von Perugia. Er malt rechts und links von einem hölzernen, bemalten Kruzifix kniend Franziskus und Magdalena, dahinter stehend Johannes und Maria. Auf der Rückseite dieses Altarwerks befand sich die Krönung Mariä. Beide Bilder hängen heute geteilt in der Pinakothek zu Perugia. Das erstere in Saal X, Nr. 25 (Abb. 77) ist leider stark verdorben. Die Ausführung ist zum Teil noch guter Qualität, licht und fein in der Farbgebung. Die Gestalten sind meist Reminiszenzen aus früheren Werken, vor allem aus dem Calzofresko. Die Landschaft ist zart, durchsichtig in einem feinen Lichtton. Wie schematisch Perugino seine Kompositionen wiederholte — er kennt in der



Abb. 92. Christus in Mandorla. Detail. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 114.)

Hauptsache nur fünf Themen: die Madonna zwischen Heiligen, die Himmelfahrt, die Kreuzigung, die Pietà und die Taufe — dafür möge hier eine schwache Kreuzigung aus der Akademie in Florenz (Abb. 78) angeführt werden. Dieselbe steht zeitlich zwischen der Calzokreuzigung und derjenigen in Perugia und repetiert noch getreuer die Gestalten dort. Sie mag noch während des Florentiner Aufenthaltes, und zwar in der Hauptsache von Schülerhand ausgeführt sein. Die Rückseite des Altarbildes in Perugia bildete die Krönung Mariä (Saal VIII, Nr. 24), für die er 120 Gulden erhielt. Der schlechte Zustand läßt kaum noch eine nähere Kritik zu. Schüler sind sicher mit tätig gewesen. Die unteren Gruppen der Jünger sind Repliken früherer Himmelfahrtsbilder. Bei einem Vergleich kann Raffaels Krönung der Maria im Vatikan, die übrigens auch damals gemalt wurde, und zwar als Arbeit der Werkstatt Peruginos dem Besteller zuging, nur an Wert gewinnen. Das was von Perugino in Schema und Routine gemalt wurde, erscheint hier neu durchgeistigt und von zartem Jugendhauch beseelt. Die tastende Hand des feinfühligen, hochstrebenden Jünglings ist überall am Werk, neu zu schaffen und neu zu beleben.

Ebenfalls aus S. Francesco al Monte und vielleicht aus derselben Zeit stammt eine Anbetung der Hirten (Abb. 79), heute in der Pinakothek zu Perugia, in einen Giebelbogen al fresco hineingemalt. Die Darstellung entspricht fast genau derjenigen im Cambio, nur ist die Ausführung flüchtiger und die Tonlage lichter, durchsichtiger, so daß alles von einem duftigen Freilicht durchleuchtet scheint. Wie eine getreue Replik erscheint daneben die Anbetung des Kindes in der Pinakothek zu Montefalco, stammend aus S. Francesco (Abb. 80). Die Figuren entsprechen sich genau. Die Ausführung ist etwas weicher, unbestimmter noch als auf dem Bild in Perugia. Überall beobachten

wir, wie der scharfe Schnitt von Peruginos Zeichnung und Formgebung unbestimmter, verschwommener wird, wie die Falten runder werden, die Silhouetten an Härte verlieren. Auf dem Bild in Montefalco sehen wir dann in dem für sich genommenen Giebelfelde Gott-Vater auf Wolken thronen, eine der Figuren, die Perugino in geistlosester Weise immer wieder kopiert hat. Natürlich haben dabei Schüler- und Gehilfenhand mitgewirkt. Es wäre müßig und kaum lohnend, nun die Hand des betreffenden Gehilfen herauszufinden. Am ehesten könnte man ja hier an Giovanni Spagna denken, der grade dieses Motiv öfters gemalt hat und an dessen weiche, unbestimmte Formgebung, dessen lichten Farbauftrag wir doch erinnert werden. Daß darum jedoch Perugino niemals den Schülern die Ausführung ganz überließ, und nicht nur die Zeichnung gab, sondern auch korrigierend das Ganze überging und gewisse Teile selbst ausführte, so daß das Bild doch noch als sein Werk anzusehen ist, zeigt eine genaue Prüfung des Bildes. Vor allem ist die Landschaft mit dem freien Ausblick ganz peruginesk. In dieselbe Zeit gehört noch ein Johannes der Täufer zwischen vier Heiligen in der Pinakothek von Perugia.

Ebenfalls im Jahre 1502 erhielt Perugino einen ganz großen Auftrag. Nachdem er zunächst für S. Agostino Zeichnungen zu Intarsien geliefert hatte, die dann Baccio d'Agnolo im Laufe eines Jahres, und zwar zu dem hohen Preis von 1120 Gulden ausführen sollte, wurde ihm ein großes Altarwerk übergeben. Die Ausführung ließ lange auf sich warten. Bei seinem Tode war es noch nicht in allen seinen Teilen, die heutzutage überallhin verstreut sind, vollendet. Es ist die Hauptleistung seiner späten Jahre, auf die wir noch ausführlich zurückkommen werden. Abgelenkt wurde der Künstler offenbar durch seine neuerliche Übersiedlung nach Florenz. Im Oktober 1503 hatte er



Abb. 93. Christus zwischen Aposteln. (Ausgießung des heiligen Geistes.)
Detail. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 114.)

noch die Wappen des Papstes Julius II., dem die Baglioni die Stadt übergeben hatten, an den Toren von Perugia gemalt. Drei Jahre später zog ja Julius II. in Perugia unbehelligt ein und die Baglionen versäumten, sich zu neuen Helden kühner Mordtat zu machen. Am Ende des Jahres muß jedoch Perugino nach Florenz übergesiedelt sein.

V.

Zweiter Aufenthalt in Florenz.

(1504—1507.)

Schon im Jahre 1503 ist Perugino in Florenz gewesen, wie überhaupt ein unruhiges Hin- und Herwandern sich bei keinem Meister der Zeit zeigt wie bei ihm. Im Jahre 1503 wird er im Libro Rosso de' Debitori e Creditori dort erwähnt. Zu Beginn des Jahres 1504 wird er als einer der achtzehn Künstler, die am 25. Januar 1504 die Aufstellung von Michelangelos David beraten sollen, genannt. Wenige Tage nach dieser Schiedsgerichtssitzung, das die Aufstellung des David an Stelle der Judith Donatellos links vom Portal der Signoria bestimmte — manche, so auch Leonardo, waren für die Loggia dei Lanzi —, begibt sich der unstete Perugino wieder nach Perugia. Vom 20. Februar bis zum 1. März verhandelt er von dort aus über ein Altarbild für seine Vaterstadt Città della Pieve. Er gewährt seiner armen Heimatstadt einen Vorzugspreis. Er will das Bild, das eigentlich zweihundert Gulden wert wäre, für einhundert malen, und zwar soll die Zahlung in vier Raten zu fünfundzwanzig Gulden ausgezahlt werden. Da auch das den Prioren der Stadt noch zu viel ist, geht er auf fünfundsiebzig Gulden zurück. Gemalt hat er eine sehr figurenreiche Anbetung der Könige al



Abb. 94. Christus zwischen zwei Heiligen. Detail. Rom, Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 114.)



Abb. 95. Anna Selbdritt. Marseille, Museum.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 114.)

fresco in S. Maria de Bianca, die datiert ist: A. D. MDIIIJ. Es ist ein ziemliches Gewirr von kleinen Figuren durcheinander. Die Ausführung ist flüchtig, was sich besonders in der Landschaft geltend macht.

Überhaupt sind die nächsten Jahre nicht besonders glückliche in Peruginos Schaffen. Die Unruhe treibt ihn hin und her, nirgends hat er festen Stand und so wird er flüchtig und oberflächlich. Das beste Werk dieser Epoche ist unbedingt die ihm am 19. Januar von Isabella d'Este Gonzaga in Mantua in Auftrag gegebene Allegorie. Diese kunstliebende Fürstin, deren Musenhof oft besungen ist, wünscht ihr Studio mit großen allegorischen Darstellungen zu schmücken. Zunächst beauftragt sie den in Mantua lebenden, großen Paduaner Meister Andrea Mantegna, der den „Parnaß“ und den „Triumph der Venus über Mars“ gemalt hatte. Dann wendete Isabella sich an Giovanni Bellini, Francesco

Francia, Lorenzo Costa. Bellini sollte die Anbetung des Kindes malen, aber unterließ die Ausführung. Ebenso kam Francia nicht dazu. Costa führte erst 1516 bis 1520 zwei Allegorien, die eine Isabella gekrönt von Amor darstellend, aus. Am 19. Januar 1504 war Isabella in Florenz in Verhandlung mit Perugino getreten. Sie stellt das genaue Programm des Bildes auf. Es soll den Kampf zwischen Keuschheit und sinnlicher Liebe darstellen. Pallas und Diana als Vertreterinnen der Keuschheit dringen gepanzert und bewaffnet auf Venus und Amor ein. Das Bild, dessen Zahlung von 80 Dukaten Perugino am 14. Juni 1505 bestätigt, befindet sich mit den andern Bildern des Studiolo im Louvre (Abb. 81). Perugino ist genau den Vorschriften der Bestellerin gefolgt. Pallas hat Amor gepackt und will ihn töten, Diana dringt mit gespanntem Bogen auf die abwehrende Venus ein. Der Kampf ist, wie es Isabella forderte, noch nicht entschieden. Außerdem stürmen die mit Schild und Speer bewaffneten Begleiterinnen der Pallas und Diana und die Amorettenfigürchen durcheinander. Hier oder dort liegt ausgestreckt eine nackte, bacchantische Gestalt mit Faungestalten dazwischen. Das Bild, al tempera gemalt, wie Perugino selbst bestätigt, und zwar auf Leinwand, gehört zu den besten Schöpfungen seiner späteren Zeit. Offenbar hat er sich hier besondere Mühe gegeben. Die alten Figurenschemen konnten ihm dabei nicht viel nützen. Dazu war es der Auftrag einer Fürstin, und zwar einer der hochgebildetsten Frauen, die die Renaissance gehabt hat. An wen anders denkt man bei diesen stürmenden Amazonen als an Raffael und seinen heiligen Michael im Louvre. Trotzdem ist an seine Mithilfe bei dem Werke nicht zu denken. Die ganze Technik, die feine, zeichnerische Manier in der Führung des Umrisses, verbunden mit einer matten Formgebung des Fleisches sind ganz peruginesk. Wir bekommen wieder einmal Respekt vor Peruginos Können. Solche schwunghaften Gestalten voll leichter Eleganz hat selten ein Quattrocentist geschaffen. Das Fleisch der nackten Frauen ist außerordentlich zart gebildet und von einer äußerst routinierten Vortragsweise. Man vergißt dabei vollkommen das Mangelhafte der Komposition, wo der Künstler die Figuren nicht recht zu einem geschlossenen Ganzen zusammenzuordnen weiß. Perugino bleibt in seinem Formempfinden immer Quattrocentist, die Figuren haben noch keine füllende Masse; der Bildraum scheint trotz der Überzahl an Fiugren fast leer. Es fehlt den Gestalten an plastischer Schwere und an geschickter Verteilung der Massen.

Aber auch hier wie immer bei Perugino liegt der Hauptreiz des Bildes nicht im Figürlichen. Wieder ist es die Landschaft, die als ein Bild im Bilde das Auge beständig attrahiert. Sie erscheint als breiter Streif mit eignem Augenpunkt über dem Figurenstreifen vorn. Rechts eine steil ansteigende Höhe, nach der Mitte der Ausblick in ein weites Tal, das links von mählich abfallenden, sich hintereinander in die Tiefe schiebenden Höhenzügen begrenzt wird. Rechts also die scharf schneidende Kulisse, die direkte Vertikale neben dem lichten, fernen Horizont, links die allmählich abfallenden, sich versenkenden Linienzüge. Dort der Kontrast, hier die leise Überleitung und der Ausgleich: also schon ganz das Schema der großen Kulissenmalerei eines Claude Lorrain und anderer. Das ist das System des Aufbaues, aber die ganze Feinheit verleiht ihm doch die feine, malerische Behandlung der Lichtführung. Das Prinzip der feinen Auflösung in Nebelhauch und Dunst ist hier so vollkommen, wie bei keinem andern Quattrocentisten gegeben. Wie zart spielt der Nebelhauch über den Wassern, dort die Übergänge gebend und die Scheidung von Ufer und Wasser verwischend. Wie fein spielt dieser leichte Dunst neben den Baumgruppen links auf den Wiesen oder führt das Auge, jede Härte und Schärfe mählich lösend, in Lichtschein und Himmelsduft zur Ferne. Das ist der Maler der Natur in der Stimmung seiner Heimat, wo die Nebel auf der Hochebene liegen und die Stimmungen des Abends stärker, inhaltreicher sind, als die des glänzenden Tages. Wieder rufe man sich die Landschaftsbilder des Albanibildes, des Gethsemane, der Pietà im Pitti, der Auferstehung im Vatikan ins Gedächtnis zurück und man wird den ganzen Reichtum Peruginos als Landschaftsmaler zu schätzen wissen.

Nur einmal noch, abgesehen von den Deckenmalereien des Cambio, hat sich Perugino mit anderen nicht religiösen Stoffen abgegeben. Es ist das auf einem, früher Raffael

genanntem Bildchen des Louvre, Apoll und Marsyas darstellend (Abb. 82), wenn das entzückende Bildchen wirklich von Perugino ist. Die Silhouette hat nicht die für Perugino charakteristische Schärfe und Härte, dazu ist es außerwöhnlich weich in der Lichtführung. So beobachte man das entzückende Spiel des Lichtes und der Schatten auf dem Körper des sitzenden Marsyas. Die Behandlung der Akte in solcher Zartheit ohne Härten muß auf eine spätere Zeit Peruginos weisen, während anderseits die Land-



Abb. 96. Taufe Christi. Wien, Hofmuseum.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 117.)

schaft mit dem bewegten Hügelland denen seiner Frühzeit verwandt ist. Trotzdem wird es wohl in diese Jahre gehören und aus der Anregung, die ihm die für Isabella d'Este gemalte Darstellung gegeben, entstanden sein. Es ist ein liebenswürdiges Spiel, das die beiden Gestalten treiben, und nie würde man in diesem heiteren Bildchen das Wettspiel des Marsyas mit Apoll ahnen. Das soll die Faunsgestalt des Marsyas sein, und das der so hart strafende Apoll? Wir sehen, dramatische Szenen vermochte Perugino nicht zu geben. Er spielt dann lieber in das Genrehafte hinüber. Interessant wäre es hier einmal, den Urahnen dieser stehenden Figur Apolls nachzugehen, die bekleidet oder

unbekleidet in ihrem eleganten Dastehen doch schließlich der durchgehende Typus aller Gestalten Peruginos ist. Wir werden eigentümlicherweise dabei mehr an Donatellos Bronzedavid, als an den Verrocchios erinnert. Die Haltung des Körpers, die eigentümlich umgelegte Rechte und die stark ausgedrehte Hüfte stimmen überein, während das leichte Tänzeln, die flüssige Eleganz der Linien, die Behandlung der Haare mit dem kleinen Büschel in der Mitte und den leichtwallenden Locken im Nacken Erinnerungen an den Apollo von Belvedere, den ja Perugino gekannt haben muß, wachrufen. Das Bildchen darum erst in die zweite römische Zeit setzen zu wollen, liegt kein Grund vor. Die Gestalt ist schließlich zum Typus geworden und sie tritt hier nicht zum ersten Male auf.

Was er sonst noch an Bildern damals gemalt hat, ist von geringerer Bedeutung. Ein Sebastian, in S. Sebastiano in Panicale am Lago Trasimeno gemalt (Abb. 83), bezeichnet und datiert P . . . . . . de Castro . . . . A. D. MDV., wirkt abstoßend durch die Leere des Bildes, wo um den in der Mitte an eine Säule gefesselten Sebastian einige affektierte bogenspannende Gestalten herumtanzen. Die Hintergrundsarchitektur vermag das Bild nicht zu füllen und die schematische Gruppe Gott-Vater im Giebel läßt das Ganze noch handwerksmäßiger erscheinen. Am besten sind noch die beiden Bogenschützen rechts und links, wo die gleiche mit dem Bogen zielende Gestalt bald ganz vorn, bald als Rückenfigur genommen ist.

Zwei andere Bilder, die er 1505 für die Servitenkirche, die Annunziata in Florenz malte, tragen nichts dazu bei, seinen Ruhm zu erheben. Er erhielt am 5. August 1505 den Auftrag, die von dem soeben verstorbenen Filippino Lippi unvollendet hinterlassene Kreuzabnahme fertigzumalen (Abb. 84). Man kann sich schwerlich zwei stärker kontrastierende Temperamente denken als den Florentiner Filippino und den Umbrer Perugino. Bei jenem alles Ausdruck, innere Erregung, Unruhe und scharfe Charakteristik, bei diesem alles Abklärung, Beruhigung, Mattigkeit und Ausgleich. Den oberen Teil hatte Filippino offenbar begonnen und alles untermalt. Das erweisen die aufgeregten Zickzacklinien der Gewänder, der Gestalten in ihren vielfach gebrochenen Bewegungen, die flatternden Röcke usw. Perugino hat nur noch die Farbe daraufgesetzt. Für die unteren Gestalten mögen nur Skizzen vorgelegen haben. Gewandung und Haltung sind mehr im Geiste Peruginos. Wenn sie erregt werden oder sein wollen, verlieren sie den Halt und schwanken hin und her.

Noch minderwertiger ist das andere schon erwähnte Bild Peruginos in der Annunziata, welches die Himmelfahrt Mariä als schematische Replik einer verwandten früheren Darstellung gibt (Abb. 85). Die Florentiner hatten guten Grund sich über solche handwerksmäßige Leistung zu beklagen und das Bild, das für den Hochaltar bestimmt war, auf dem Altar einer Nebenkapelle zu verstecken.

Mehr als diese großen Altarstücke ist ein Frauenporträt wert, besonders herausgehoben zu werden, zumal da es eine interessante Parallele zu Leonardo und Raffael gibt. Es befindet sich heute unter dem Namen Raffaels, den ihm Morelli fälschlicherweise gegeben, in der Tribuna der Uffizien (Abb. 86). Denn von Peruginos, nicht von Raffaels Hand ist diese hart gezeichnete, glatt polierte Frauenbüste mit den scharf begrenzten Einzelformen, den hart, eckig gezeichneten Augen, Lippen, Fingern usw. zweifellos gemalt. Unbestreitbar ist auch der Einfluß Leonardos und seiner Mona Lisa. Das erweist die Haltung mit der dreiviertel Faceansicht und dem Blick der Augen aus dem Bild heraus, ferner die Erweiterung der bisher üblichen, kurz unter der Schulter abgeschnittenen Porträtform zur vollen, abgerundeten Büste, wo dann die auf einer Brüstung zusammengelegten Hände den unteren Abschluß, dem Bilde die Abrundung geben. Ferner muß es gleichzeitig mit Raffaels Maddalena Strozzi gemalt sein. Morelli nimmt wegen der großen Ähnlichkeit in Tracht und Haltung sogar an, daß es die gleiche Maddalena sei. Aber der Typus ist doch ein ganz anderer. Ausgeschlossen ist, wie gesagt, daß Raffael auch dieses Bild gemalt hat. Alle Einzelheiten stimmen absolut auf Perugino. Raffaels Formengebung ist viel weicher, runder, die Färbung nicht annähernd gleich so hart und tief wie hier.



Abb. 97. Kreuzigung. Siena, S. Agostino.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 119.)

VI.

Perugia und Rom. Perugia.

(1506—1509.)

Im Jahre 1506 muß Perugino Florenz, und zwar für immer — abgesehen von kurzen Aufenthalten — verlassen haben. Er wird 1506 im Collegio de' Pittori von Perugia immatrikuliert und wird seitdem dort oben seinen ständigen Wohnsitz gehabt haben.

Die Verhältnisse, in denen sich Perugino damals befand, müssen sehr gute gewesen sein. Nicht nur laufen immer noch Zahlungen für früher gemalte Werke — wie am 15. Januar 1507 für die Cambiofresken — ein, sondern es häufen sich auch die Aufträge für neue Bilder. Am 29. März erhält er von Città della Pieve 25 Gulden, von Panicale erhielt er am 1. September 11 Gulden für den hl. Sebastian, den er dort 1505 gemalt hatte. Er schenkt dafür den Prioren 14 Prozessionsfahnen. Von Giovanni Schiavone, einem reichen Zimmermann, erhielt er ein Bild für Sta. Maria Nuova bei Servi in Auftrag. Dasselbe befindet sich heute in der Nationalgalerie zu London (Abb. 87). Es ist ein schöner Beweis für das noch nicht erschlaffte Können des Sechzigjährigen. Überhaupt folgen jetzt einige Werke, die wie ein Aufschwung nach dem Erschlaffen der letzten Jahre in Florenz erscheinen. Als ob die frische Bergluft oben den müden Greis noch einmal gestärkt hätte. Freilich sorgfältig-realistische Ausführung werden wir von dem alternden Perugino, wo zudem ein neues, verallgemeinerndes Jahrhundert schon angebrochen war, nicht erwarten dürfen. Der Aufbau des Bildes erinnert in der glatten Brüstung, dem niedrigen Postament auffallend an das frühe Tondo im Louvre. Der erste Vergleich zeigt, daß gegen damals die Zeichnung bedeutend an Festigkeit, die Durchführung an Detailbildung, die Formgebung an Kraft und die Lichtführung an Energie verloren hat. Alles ist verschwommen, unbestimmt geworden und auch die Typen haben etwas Weichliches angenommen, wobei freilich auffällt, wie wenig sie sich eigentlich verändert haben. Nur die Schärfe der Linienumgrenzung und die feste Durchmodellierung haben abgenommen. Das Motiv der stehenden Madonna ist neu bei Perugino. In Florenz findet es sich schon früher, so bei Filippo Lippi (Louvre), bei Filippino (Galerie Corsini, Florenz). Immer erscheint sie da von singenden Engeln umgeben. Das Stehmotiv, das bei Filippino nur genrehaft verarbeitet wird, hat an sich etwas stark Repräsentatives. Sie tritt gewissermaßen vor den Beschauer hin, zeigt sich dem Volk, zumal wenn sie so wie hier auf einem Sockel erhöht steht. Das Problem der geschlosseneren Verbindung der Figuren durch die pyramidale Komposition scheint dem Künstler leise vorgeschwebt zu haben. Ernstlich verarbeitet hat er es nicht. Wie er überhaupt nichts von der logischen Konsequenz und dem energievollen Streben der Florentiner nach Lösung dieses oder jenes künstlerischen Problems besaß. Es geht kein durchlaufender Faden durch seine Entwicklung. Der Drang der Persönlichkeit gibt nicht Leitung und Ziel. Dieses Fehlen eines starken, künstlerischen Wollens kann nicht stark genug gerügt werden. Denn dann gewinnt das Können, mag es noch so groß sein, den Anschein des Handwerksmäßigen, Kunst wird identisch mit Kunstfertigkeit.

Noch im gleichen Jahre, als er den Schiavone-Altar vollendet hatte, erhielt Perugino den Auftrag, für die Annunziata in Foligno ein Fresko der Taufe Christi zu malen (Abb. 88). Leider ist das Fresko fast ganz ruiniert. Nur das Schema der Komposition läßt sich noch erkennen. Es ist ein altes Motiv, das zuerst auf dem großen, von Pinturicchio nach Zeichnungen Peruginos ausgeführten Fresko in der Sistina auftauchte und dann in vielfachen Wiederholungen auf Predellenstücken und mit kleinen Variationen verarbeitet wurde. Die Figur Gott-Vaters oben im Rundbogen ist eine althergebrachte, besonders der gleichen Figur auf der Anbetung in Montefalco verwandt. Eine kleine Federzeichnung zu den beiden Engeln rechts, in Venedig (Abb. 89), ist trotz der Flüchtigkeit des Striches

und der schematischen Faltengebung, wo die kleinen Haken und Schlangenlinien oft wiederkehren, interessant durch die Breite der Licht- und Schattengebung.

Als Perugino in Foligno weilte, erhielt er von Papst Julius II. den Ruf nach Rom zu kommen. Dort in den Stanzen des Vatikan, wo bisher schon bedeutende Meister, Piero dei Franceschi, Melozzo da Forli, Luca Signorelli, Sodoma, Bramantini u. a. tätig gewesen waren, sollte er die Deckengewölbe der Camera dell' Incendio malen. Als dann weiterhin Raffael die Wände mit seinen berühmten Fresken bedeckte, da mußte alles



Abb. 93. Anbetung des Kindes. Nancy, Museum.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 120.)

andere weichen. Nur Peruginos Deckenmalereien, die wir gewiß am allerehesten hätten missen können, blieben uns erhalten, dank der Pietät, die Raffael seinem alten Lehrer und Meister entgegenbrachte. Das spricht für das Andauern des guten Verhältnisses der beiden zueinander und ist vielleicht als ein gutes Dokument für Peruginos Charakter hinzunehmen. Wie schon bei den Deckenmalereien des Cambio zeigt der Künstler auch hier ein Gemisch von Grotesken mit der alten Manier architektonischer Deckenfüllungen (Abb. 90), das Gerippe der Decke ist noch betont und mit rein ornamentalen Mustern geziert. Vier figürliche Rundbilder schmücken die dreieckigen Felder, der Rest ist mit Grotesken verziert. Das ist also noch im ganzen das alte Schema, während ander-

seits Raffael gleichzeitig fast, sich mehr dem von Pinturicchio nach antikem Vorbild erfundenen Groteskenschema der möglichst reichen Flächenbedeckung unter Verleugnung der architektonischen Konstruktion in seiner Decke der Segnatura näherte. Die Tondi geben einmal eine sitzende Figur, Gott-Vater (Abb. 91), dreimal den stehenden Christus (Abb. 92—94) unter stehenden Aposteln, Heiligen und Engeln. Fliegende Engel, Putten und Cherubim beleben weiterhin die Felder. Die Ausführung ist zwar flüchtig, aber nicht oberflächlich und manche der Gestalten offenbaren tieferen Ausdruck und reine Empfindung. Aber dort, an Ort und Stelle, zwischen den monumentalsten Werken, die die Kunst je geschaffen,



Abb. 99. Madonna, das Kind anbetend zwischen zwei Heiligen.
München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 121.)

vermögen sie nicht zu wirken. Sie nehmen sich in der Gleichmäßigkeit des schwunglosen Kompositionsschemas altertümlich quattrocentistisch aus. Man fühlt da zu sehr das Fehlen eines großen bewußten Wollens und starker Kraft heraus. Diese oder jene Liebenswürdigkeit des Ausdrucks oder die feine Empfindsamkeit mancher Linienführung verleiht ihnen noch nicht höhere Bedeutung, dann wenn Kraft und Temperament fehlen.

Diesen Freskomalereien am nächsten steht ein Altarbild, das wie so manches Peruginos durch die französische Invasion nach Frankreich geschleppt wurde und dann in die Provinz gewandert ist. Es ist das die Anna Selbdritt, in der Galerie zu Marseille (Abb. 95). Es ist bezeichnet:

PETRVS DE CHASTRO PLEBIS PINXIT.



Abb. 100. Martyrium des heiligen Sebastian. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 121.)



Abb. 101. Anbetung des Kindes. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 122.)

Die dünne, körperlose Malerei, die feine Zeichnung und der blasse Ton erinnern stark an die Vatikansfresken, ebenso wie die etwas in die Breite gehenden Körperformen der Figuren mit ihren bauschigen Gewändern. Endlich sind die Kinder, die Vettern des Christusknaben, in ihrem liebenswürdigen Spiel Geschwister der Putten dort auf den Fresken. Der Aufbau der Komposition ist trotz der bedeutenden Erhöhung des Thrones altertümlich, die Gruppe von Maria mit Kind und über ihr auf der Thronlehne Anna, ist ganz quattrocentistisch. Wie hat Leonardo, wie dann Fra Bartolommeo besser verstanden, die drei Figuren zusammenzufassen und zu beleben, während hier alles steif und eckig ist. Wie wenig vermochte des weiteren der Künstler diese Gruppe mit den anderen zu verbinden! Der Thron steht starr für sich da und die Gruppen rechts und links sind durch die Architektur wieder für sich genommen, isoliert. Auch die verbindende Linie, die dereinst in den besten Tagen Peruginos wirksam war zur Klärung und Beruhigung der Komposition, fehlt. Dazu ist die Landschaft kahl und flach, ohne Feinheit. Das Hübscheste, das dem Bilde seinen Reiz verleiht, sind die liebenswürdigen kleinen Kinder, besonders die beiden am Throne sitzenden. Auch die Malweise in ihrer zarten Durchsichtigkeit und Delikatesse, wo jede Härte in einer breiteren Licht- und Schattenführung aufgegangen ist, entbehrt nicht der Vorzüge, die das Bild immer noch als eines der besten aus späterer Zeit erscheinen lassen.

Aus derselben Zeit stammt dann eine kleine Taufe Christi in Wien, welche einem großen Bild in Città della Pieve nahe verwandt ist. Die kleine Replik ist von großer Feinheit (Abb. 96). Die Anordnung ist die althergebrachte mit leisen Variationen. Die Silhouetten und Profile sind von außergewöhnlicher, echt peruginesker Zartheit und Feinfühligkeit. Die Engel, besonders die rechts stehende, etwas untersetzte Gestalt, ist eine Reminiszenz aus den Freskenbildern des Vatikan. So verwandt mit früheren Darstellungen Peruginos das Ganze ist, es scheint alles reicher und voller empfunden. Wie zart läuft der Linienfluß bei der Gestalt Christi und wie sorgfältig und zugleich empfindsam sind die Umrisse der Gewandfalten bei dem Täufer gelegt, dessen Haltung nichts von Affektiertheit, sondern außergewöhnliche Festigkeit zeigt. Man vergleiche die Haltung des rechten Armes mit der Schale, der hier eine kräftige Horizontale des Oberarmes und energisch auflaufende Diagonale des Unterarmes zeigt, entgegen der etwas schlaffen Diagonale etwa auf dem Fresko in Foligno. Von größerem Reize noch als diese zeichnerischen sind die malerischen Feinheiten. Wie weich flutet das Licht um die nackten Körper und die sorgfältig durchgearbeiteten Gewänder, volle Schatten, zarte Lichter in feinen Überhängen gebend, so daß es fast zu einem duftigen Sfumato kommt. Die Gestalt Christi hebt sich hell vor dunklem Gebüsch heraus und dann breitet sich dahinter eine entzückende Landschaft, die zwar zurückliegend in der Tiefe, doch durch die feinen Überschneidungen des Uferrandes ein für jene Zeit außergewöhnlich geschlossenes, einheitliches, räumliches Bild mit den Figuren abgibt. Der Flußlauf senkt sich in die Tiefe und



Abb. 102. Pietà. Perugia, S. Pietro.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 122.)

dahinten strahlt im lichten Schein der Ferne eine einfache Wiese mit Bäumen bepflanzt als Stimmungsbild der Natur, fern von menschlicher Kultur. Der zarte, lichte Gesamtton gibt dem Bild mehr denn allen andern Werken Peruginos den Charakter der Pleinairmalerei, wo die Luft und der zarte Dunst in derselben das Licht leicht zittern macht und nach der Tiefe hin eine völlige Auflösung der Farbtöne veranlaßt. Mit diesem schönen, stimmungsreichen Bilde, der schönsten Redaktion, die das Thema der Taufe Christi im italienischen Quattrocento je erhalten, wollen wir diese römische Epoche Peruginos abschließen.

VII.

Der Altersstil.

(1509—1523.)

Mit Rom und dem ehrenvollen Auftrag dort ist der letzte Höhepunkt in Peruginos Laufbahn erreicht. Von jetzt an geht es andauernd bergab. Die neue Generation drängt ihn wie manchen andern beiseite, und bald finden wir ihn nur noch fern von den großen Zentren als kleinen Provinzmaler. Von Rom begibt er sich zunächst nach Assisi, dort ein Fresko der Kreuzigung zu malen, dann nach Siena, wo er am



Abb. 103. Hieronymus. Caen, Galerie. (Zu Seite 123.)



Abb. 104. Sechs Heilige. Perugia, S. Severo.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 124.)

5. September 1510 eine Geburt des Kindes für die Capella de' Vieri in San Francesco vollendete. Ein Fragment des Bildes befindet sich in der Collection Hertz zu Rom. Ebenfalls in Siena arbeitete er für den Chigialtar in S. Agostino eine Kreuzigung, für die er nicht weniger denn 200 Dukaten erhielt. Solchen Lohnes war das Bild, das sich noch heute an Ort und Stelle befindet, nicht wert (Abb. 97). Die Figuren sind schwächliche, leblose Reminiszenzen früherer Bilder ohne Feinheit der Linienführung oder der Lichtgebung. Steif, schematisch reihen sie sich um das Kreuz herum auf. Kraftlose Bewegung, leeres Pathos, weichliche Formen, matte Farben sind die Charakteristika dieses und manches anderen Bildes der letzten Zeit. Nirgends noch eine eigne Naturbeobachtung oder ein neuer Stimmungsakzent. Und wie kahl und leer ist die Landschaft hinten, ohne Stimmung und Reiz.

Von Siena geht Perugino nach Perugia, dann auf kurze Zeit nach Florenz, 1512 ist er in Perugia, wo er für 1600 Gulden zwei Güter und ein Haus kauft und ein anderes in Porta Santa Anna verkauft. Danach zu urteilen war Perugino mit seiner Kunst ein begüterter Mann geworden. Nun ist er weiterhin in der Provinz tätig. In Bettona bei Assisi malt er ein Votivbild, den heiligen Antonius mit dem Hauptmann Bartolommeo da Maraglia, bezeichnet A DI DE FEBRAIO MDXII PETRVS PINXIT DE CASTRO PLEBIS. Altertümlich malt er den Heiligen übergroß, während der Stifter klein daneben kniet. In den Jahren 1512, 1513, 1514, 1517 ist er öfters in seiner Vaterstadt Città della



Abb. 105. Die Heiligen Scholastica, Hieronymus, Johannes.
Detail. Perugia, S. Severo.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 124.)

Pieve tätig, wo er verschiedene minderwertige Bilder malte: in der Kathedrale eine Madonna in Glorie (bez. Petrus Cristofori Vanutii de Castro Plebis MDXIII), eine Taufe Christi, eine Madonna mit Heiligen (1513), in S. Peter einen heiligen Antonius, in Sta. Maria de Servi eine Kreuzabnahme (1517). Diese Bilder lohnt es sich, gar nicht näher zu betrachten. Sie offenbaren schon den altersschwachen, erfindungsarmen Greis. Er zehrt an alten Erinnerungen.

In jenen Jahren mögen denn auch zwei Bilder entstanden sein, von denen das eine wieder nach Frankreich in die Provinz, das andere nach München verschlagen ist. Das erstgenannte in Nancy befindliche Bild (Abb. 98), von 1515, in der Ausführung unbedeutend, ist interessant wegen des Motives: Es ist eine Reminiszenz der Grottenmadonna Leonardo da Vincis. Vielleicht, daß der greise Meister in seinen alten Skizzen-

büchern nachblätternd eine Skizze nach Leonardos Bild gefunden hat. Das Motiv ist ziemlich getreu übernommen, nur hat Perugino im einzelnen variiert. Es ist zudem alles flüchtiger geworden. Nichts von Leonardos großer Zeichnung und plastischer Kraft, von der Feinheit des Helldunkels, ist geblieben. In seinem fast stupiden Drange nach Symmetrie fügt er einen zweiten Engel hinzu, wodurch er natürlich die Wirksamkeit der Bewegungslinien in der Gruppe auflöst. Die Landschaft dahinter zeigt den kahlen Charakter der späteren Landschaft ohne Luftreize. Das andere in München befindliche Bild (Abb. 99) zeigt die Madonna stehend vor dem liegenden Kind, rechts und links



Abb. 106. Die Heiligen Gregorius, Bonifazius, Martha.
Detail. Perugia, S. Severo.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 124.)

Antonius und Nikolas. Auch dieses Bild ist mehr interessant durch das eigenartige Stehmotiv, das mit dem Bilde in London zu vergleichen ist und stark repräsentativen Charakter trägt; die Ausführung ist schwächlich und flüchtig schematisch, ohne irgendwelche malerischen Reize.

Die Zahl der Werke, die der greise Meister schuf, ist immerhin eine recht beträchtliche. So ist für das Jahr 1518 ein heiliger Sebastian zu nennen, den er für S. Francesco al Prato ausführte und der sich heute in der Pinakothek befindet (Abb. 100), datiert A D MDXVIII. Er hat dann noch einmal einen Sebastian gemalt für S. Agostino, der sich heute in Grenoble befindet. Es liegt bei solchem Vergleichsmaterial, das alle die in den verschiedenen Epochen gemalten Sebastiansgestalten bieten, nahe, eine vergleichs-

weise Betrachtung zur Entwicklungsgeschichte in der Wiedergabe des Aktes vorzunehmen. Der Sebastian in Cerquato (1478) bringt noch die eckigen Formen und ungeschickte Haltung des Fiorenzo di Lorenzo-Schülers, auf dem Sebastian der Uffizien (1493) hat Perugino die Schule der Florentiner durchgemacht und Sinn für die feineren Akzente der Linienführung und Formgebung gewonnen. Zarter Linienfluß und eine noch leicht eckig-spitze Schärfe charakterisieren ihn noch als quattrocentistisch. Der Sebastian im Louvre wird schon etwas breiter, die Formen sind voller geworden, das Licht modelliert, weicher. Der Sebastian in Panicale (1505) kündet schon das nahende Alter. Die Zartheit ist mit der Bestimmtheit der Linie verloren gegangen und das ist dann auf den letzten Sebastiansgestalten noch mehr der Fall. Die Silhouette ist kein tätiger Faktor mehr, der leicht geschwungene, schlanke Körper ist plump, schwer geworden, die Formen sind schwammig weich, die Kraft der Linie und die Stärke der Schatten haben nachgelassen. Die Proportionen sind in die Breite gegangen, die Figuren irren nicht mehr auf der übergroßen Bildfläche herum. Die Architektur ist kahl, jedes Detail ist geschwunden. Vielleicht ist hier eine Wirkung der neuen Zeit zu sehen.

In den beiden nächsten Jahren hat Perugino sich offenbar endlich an die Ausführung eines Auftrages gemacht, der ihm schon 1502 zugegangen war. Er sollte den Hochaltar von S. Agostino in Perugia mit einem mächtigen Altaraufbau schmücken. Im September 1521 bestätigt der Prior von S. Agostino die Fertigstellung des Altarwerkes nach Trevi hin, wo damals Perugino grade weilte. Bei dem Tode des Meisters war jedoch der Rahmen noch nicht fertig und mußten an die Söhne des Meisters Mahnungen zur Fertigstellung ergehen. Der mächtige Aufbau, der außerordentliche Dimensionen hatte, ist heute in alle Welt zerstreut. Die beiden Hauptstücke, eine Taufe Christi und eine Anbetung der Hirten, ein Gott-Vater zwischen Cherubim, verschiedene Predellenstücke mit Heiligenfiguren befinden sich in der Pinakothek zu Perugia, eine Pietà in S. Peter ebendort, andere Stücke sind in Frankreich, in der Provinz zerstreut, je zwei stehende Heilige sind in Grenoble, Lyon, Nantes und Toulouse, ein Hieronymus in Caen, ferner befand sich eine Maria in Tondo, als Teil der Verkündigung, früher in Straßburg. Dieses Altarwerk ist das Bedeutendste, was Perugino in seinen späteren Jahren noch geschaffen. Die Durchführung ist von außergewöhnlicher Sorgfalt und Feinheit. Wenn auch das Kompositionelle und die Linienführung schwächlich sind, so ist doch die ganze Behandlung des Lichtes von großer Zartheit und von einem lichten Glanz, die den Bildern den Reiz der lichtdurchstrahlten Weiträumigkeit verleihen.

Die Anbetung des Kindes (Abb. 101) zunächst ist von außerordentlicher Schlichtheit und Zartheit. Besonders fein und natürlich ist der Joseph. Die Formgebung ist malerischer geworden. Man vergleiche diese zarten Gesichter, diese weichen, runden Falten mit den scharfgeschnittenen Köpfen und den fest durchgezeichneten, im harten Licht herausmodellierten Falten der früheren Manier und man wird die Entwicklung zu malerischer Breite erkennen. Wie luftig und leicht steht dann hinten die kahle Architektur und wie dehnt sich der Blick in die Weite, unbehindert, ohne Aufenthalt. Wenn man die verschiedenen Darstellungen gleichen Themas, in Villa Albani, im Cambio, in Montefalco usw. zusammenbringt, so zeigt sich auch hier deutlich die allmählich zunehmende Verallgemeinerung. Daß der Künstler noch nicht das richtige Maß der Figuren finden kann und immer noch die Mittelgrundsfiguren allzu klein bildet, ist freilich ein weitgehendes, fast primitives Festhalten an alten Traditionen. Das zweite hier abgebildete Stück des Altarwerkes, die Pietà, die sich heute in S. Pietro befindet (Abb. 102), zeigt uns den Künstler wieder in feiner Empfindsamkeit und voll innerer Stimmung. Diese Anordnung der Pietà hat er schon einmal in Fano gegeben. Man muß nun hier unbedingt einen Fortschritt hin zum Zusammenschluß der Gruppe als Ganzes konstatieren. Auf dem früheren Stück (Abb. 44) stehen die Figuren scharf umrissen und quattrocentistisch isoliert nebeneinander, hier läßt er die Gestalten niederknien und die Arme des Toten liegen wie verbindende Glieder nach rechts und links hin. Die Umrißlinie hat keine Kraft und Bedeutung mehr. Die Durchführung ist mit malerischer Breite behandelt. Das Lineare wie das Plastische der Einzelform tritt ganz zurück hinter der breiteren Licht-



Abb. 107. Anbetung der Könige. Trevi, Sta. Maria delle Lacrime.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 125.)

führung, die das einzelne im Bilde übertönend, so etwas wie einen malerischen Licht-raum schafft. Die Zartheit der Tönung erhöht noch diese malerischen Werte, malerisch natürlich nur im Vergleich zu der linearen Plastik seines früheren Stiles.

Hier einzuordnen ist der vielleicht doch nicht zum Altarwerk gehörende, aber zweifellos eigenhändige Hieronymus in Caen (Abb. 103). Er ist voll bezeichnet: PETRVS PERVSINVS PINXIT. Es ist wahrscheinlich, daß er einige Jahre früher als das Bild von S. Agostino gemalt ist, aber er charakterisiert doch deutlich den Altersstil des Meisters, und zwar in allerbester Qualität. Auch hier muß der Vergleich uns weiterhin

einführen in die Erkenntnis der Fortentwicklung; blicken wir zu dem niedlichen Hieronymus der Wiener Galerie zurück (Abb. 31), so wissen wir, wie sehr der Stil Peruginos sich in zwanzig Jahren aus zeichnerischer Feinheit zu breiter Behandlung gewandelt hat. Man vergleiche genau, wie so ein Arm, ein Gesicht gezeichnet ist. Dort Schärfe, Feinheit der Linie, Zartheit im Ausdruck, hier Unbestimmtheit und Breite der Behandlung. Dasselbe zeigt die Landschaft, die an Stelle des vielen kleinen Beiwerkes, der Gebüsche, spitzen Felsen und der leicht bewegten, duftigen Tallandschaft, die wenn auch etwas öde Größe und breitflächige Schwere der reinen Natur in stillem, menschenentrücktem Hoch-



Abb. 108. Die Madonna und zwei Heilige. Spello, Sta. Maria Maggiore.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 126.)

land zeigt. Alle kleinen Spitzen und Zacken sind abgeschliffen, alle Detail ausgelassen. Stimmungsvolle Stille und hoheitsvolle Einsamkeit der Natur herrschen.

Was weiterhin der Künstler geschaffen, zeigt immer die doppelte Mischung von Auflösung, Beruhigung und Flüchtigkeit, wo Würde der Erscheinung mit gewisser Leere des Ausdrucks sich paart. Das zeigen besonders die Gestalten, die er **1521** dem von Raffael in S. Severo in Perugia unvollendet gelassenen Fresko als Ergänzung zufügte (Abb. 104—106), die ausführliche Inschrift nennt die beiden Meister: Raffael de Urbino Dom Octaviano Stephano Volaterano Priore sanctam Trinitatem angelos astantes sanctosque pinxit A. D. MDV. . . . . Petrus de Castro Plebis Perusinus Temp. Domini Silvestri Stephani Volaterrani a dexteris et sinistris dio Christoforae sanctos sanctasque pinxit A. D. MDXXI. Wie machtvoll und wuchtig wirken trotz mancher Ungeschicklichkeiten die sitzenden Gestalten

des Schülers Raffael gegenüber diesen matten, geistlosen Stehfiguren des Lehrers Perugino. Der Vergleich mit den Figuren des Cambio wird den evidenten Beweis der mählich zunehmenden Auflösung der Formen in flaue Unbestimmtheit, im Aufgeben der einst so festen, fast harten Umrißführung bringen. Trotzdem bewahren sie in aller Steifheit eine gewisse Haltung und Würde. Sie sind wie ein Reflex der Größe Raffaels.

Überhaupt scheint in diesem Jahr die Kunst des nunmehr Fünfundsiebzigjährigen einen neuen Aufschwung genommen zu haben. In Sta. Maria delle Lacrime zu Trevi malte er eine große Anbetung der Könige (Abb. 107), bezeichnet: Petrus de Castro



Abb. 109. Pietà. Spello, Sta. Maria Maggiore.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 126.)

Plebis pinxit. Man kann ihr trotz gewisser Manieriertheit und Oberflächlichkeit gewisse innere Größe nicht absprechen. Wir bekommen grade bei solchen Werken vor dem greisen Meister Respekt. Die Anordnung ist hier im Sinne der neuen Zeit genommen, so wie es Leonardo da Vinci zuerst in seinem großen Bilde gegeben. An Stelle der alten reliefartigen Komposition, wo Maria an der einen Seite saß und der Zug der Könige streifenartig von der anderen Seite nahte, ist die Pyramidalanordnung mit Maria in der Mitte gewählt. Man wird besonders stark an Domenico Ghirlandajo erinnert. Aber an Stelle der reichen Belebung dort, ist hier Beruhigung und Stille getreten. Stille spricht auch aus der weiten Landschaft, die wie ein weltentrücktes Hochland von Höhenzügen eingeschlossen sich breitet. Die Gestalten sind zwar im einzelnen matt und wenig durchgearbeitet, aber sie bewahren doch Haltung, atmen einen weichen Stimmungshauch.



Abb. 110. Transfiguration. Perugia, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 127.)

Das gleiche läßt sich von zwei Bildern sagen, die er in Spello in Sta. Maria Maggiore malte. Eine Madonna mit zwei Heiligen (Abb. 108), datiert: Ex speis Joanne Bernardelli A.D. MDXXI die XXV Aprilis, wäre zu vergleichen mit früheren, ähnlichen Werken, vor allem mit der Madonna im Vatikan, die der Madonna sehr verwandt ist. Man wird auch da eine Verallgemeinerung überall erkennen. Alles lineare Detail, so auch die Umrißlinie ist geschwunden resp. abgerundet. Man beobachte, wie die Gestalten am Rande nicht mehr klar gezeichnet sind und vom Rahmen überschnitten werden. Die Durchbildung ist mit den Proportionen in die Breite gegangen. Man vergleiche die Formgebung des Nackten sowohl, wie der Falten und die breitere Lichtführung. Schöner noch und voll großer Empfindung ist in derselben Kirche die Pietà zwischen Maria Magdalena und Johannes (Abb. 109), bezeichnet:

PETRVS DE CHASTRO PLEB PINIXIT A. D. MDXXI.

In seiner Schlichtheit wirkt diese einfache Darstellung groß und scheint erfüllt von tiefer Empfindung. Auch hier liegt es nahe, Vergleiche mit früheren Bildern anzustellen. Man denke an die frühe Pietà der Akademie in Florenz (Abb. 15) und man wird dann hier besonders am Leichnam um so mehr den Übergang aus dem quattrocentistischen Stil der scharfgeschnittenen eckigen Linie, der feinen Profile in die Breite und Rundung, in die Faceansichten des Cinquecento erkennen. Die gebogene, weiche Linie, die runde, volle Form, die malerische Breite der Behandlung mit Fortlassen jeder Detaildurchzeichnung, der Zusammenschluß der Figuren als Massen, wobei man gebrochenen, sitzenden, knienden Figuren vor gestreckten, stehenden den Vorzug gibt, endlich das neue Verhältnis der Figuren zur Bildfläche, auf der sie nicht mehr scharf umrissen, zierlich

herumirren, sondern die sie breitflächig, massig füllen — all das ist im Geist der neuen Zeit, deren Einwirkungen sich auch der Provinzmeister nicht mehr entziehen konnte.

Aber den neuen, großen, dramatischen Schwung vermochte der Künstler nicht mehr in sich aufzunehmen. Das erweist zumeist eine Transfiguration in der Pinakothek zu Perugia (Abb. 110), die der Künstler 1522 für Sta. Maria Nuova malte. Perugino ist bei seinem schon auf derselben Darstellung im Cambio gegebenen Schema geblieben. Nur das Format des Bildes ist in die Höhe gegangen. Die Gestalt Christi steht ziemlich starr, unbewegt in der Mandorla, rechts und links kniend Moses und Elias, unten die drei geblendeten Jünger, jeder für sich isoliert. Man darf hier wahrlich nicht an Raffaels Meisterwerk denken. Wo ist dessen dramatische Kraft der bewegten Schwunglinie, wo die monumentale Verteilung der Massen? Perugino erscheint da als der alte Quattrocentist, der, seinen großen Schüler zwar überlebend, nicht einen der Gipfel, die dieser erklommen, erreichte.

Wenn wir diese beiden Transfigurationen als Abschluß der künstlerischen Laufbahn des Lehrers und des Schülers nehmen, so sehen wir, welch hohe individuelle Unterschiede beide trennten. Perugino, der ältere, bleibt auch altertümlicher, bleibt bis zum letzten, abgesehen von einigen Anwandlungen zu malerischer Breite, Quattrocentist. Er ist als Techniker ausgezeichnet und weiß die Errungenschaften der Florentiner mit seinen umbrischen Qualitäten zu einem Gesamtbilde zu einen. Er bleibt Meister des Altarbildes, wo die Stimmung in einem etwas matten Akkord, einer sanften Melodie gehalten ist. Der Schüler überholt dann in mächtigem Fluge den in mattem Schwingen sich hinbewegenden Meister. Er hat eine Monumentalkunst geschaffen, von der der Meister, auch dann als Raffael gestorben, als er den jüngeren noch überlebte, keine Ahnung hatte. Raffael brachte zu dem, was Perugino ihm an Empfindsamkeit und Abklärung gegeben, das hohe Pathos, den begeisterten Schwung des großen Schöpfergenius hinzu. Und bald übertönte der Ruhm des Schülers den des Meisters so, daß dieser, einst hochgachtet und überall geehrt, vergessen als siebenundsiebzigjähriger Greis 1523 im Hospital zu Fottignano an der Pest starb. Seine Söhne ließen ihn im nächsten Jahre in S. Agostino begraben. Er hinterließ drei Söhne, Giovanni Battista, Francesco und Michelangelo. Seine Frau Chiara, geborne Fancelli, überlebte ihn, sie starb erst am 21. März 1541. Interessant als Notiz über ein Bild mythologischen Inhalts ist, daß die Witwe 1524 der Marchesa von Mantua ein Bild anbot: Mars und Venus von Vulkan überrascht. Die Schülerzahl Peruginos ist eine außerordentlich große. Er hat den Charakter der ganzen umbrischen Kunst bestimmt. Lo Spagna, Eusebio di San Giorgio, Tiberio d'Assisi, Giannicolo Manni, Giovanni Battista Caporali, Rocco Zoppo, Baccio Ubertini und wie sie alle heißen mögen, sind seine Schüler gewesen. Die Kirchen der Provinz Umbrien sind voll von ihren Bildern, den Stil und die Auffassung mehr oder weniger eines Mannes verkündend und dieser heißt: Perugino.



Verzeichnis der Werke Peruginos.

Das Verzeichnis ist nach George C. Williamson, dem letzten Biographen Peruginos (Pietro Perugino, London, G. Bell & Sons und in Bryans Künstlerlexikon [W]), und Berensons Central Italian painters [B] ergänzt.

Altenburg, Sammlung Lindenau: Heil. Helena (spät), heil. Antonius von Padua (spät).
Alnwick, Duke of Northumberland: Zwei weibliche Heilige (spät) [B].
Assisi, Sta. Maria degli Angeli: Kreuzigung. Bruchstück. Fresko (spät).
Bettona, Galerie: Heil. Antonius mit Stifter Hauptmann Bartolommeo da Maraglia. 1512. H. 6,30 m × Br. 4,60 m (s. S. 120).
— Madonna zwischen St. Manno und St. Hieronymus [W].
Bologna, Galerie: Madonna in Glorie, ca. 1500 (s. S. 95, Abb. 69).
Bordeaux, Galerie: Madonna mit heil. Hieronymus und Engeln. Vielleicht aus S. Agostino in Perugia.
Borgo San Sepolcro, Dom: Himmelfahrt Christi. ca. 1496/97. Werkstatt (s. S. 65, Abb. 34).
Brüssel, Galerie, Nr. 477: Madonna mit Kind und Johannes. Oval. 0,69×0,60 [W].
Caen, Museum, Nr. 3: Vermählung der Maria mit Joseph, ca. 1502 (s. S. 100, Abb. 72).
— — Nr. 4: Heil. Hieronymus, ca. 1518. 0,90×0,74 (s. S. 123, Abb. 103).
Cantiano, Sta. Maria della Collegiata: heil. Familie [W].
Cerqueto, St. Sebastiano: Heil. Sebastian. 1478 (s. S. 9).
Chesterfield, Renishow Hall: Die drei Marien [W].
Città della Pieve, Dom: Madonna in Glorie und Heilige. 1513 (s. S. 120).
— Dom: Madonna auf Thron zwischen vier Heiligen, dat. 1513 (s. S. 120).
— — Taufe Christi (s. S. 120).
— Sta. Maria de Bianca: Anbetung der Könige. Fresko. 1504 (s. S. 106).
— Sta. Maria de' Servi: Kreuzabnahme, dat. 1517. Fragment. Fresko (s. S. 120).
— S. Pietro: Heil. Antonius (s. S. 120).
Corciano, Sta. Maria: Himmelfahrt der Maria und zwei Predellen. Werkstatt.
Cremona, S. Agostino: Madonna zwischen heil. Jakob und Augustin, dat. 1494 (s. S. 48, Abb. 24).
Fano, Sta. Maria Nuova: Madonna zwischen sechs Heiligen und Pietà, dat. 1497 (s. S. 69, Abb. 43—46).
— — Verkündigung, dat. 1498 (s. S. 77, Abb. 48).
Florenz, Akademie, Nr. 53: Christus auf dem Ölberg, 1493/94 für S. Gesuati gemalt, 1,66×2,72 (s. S. 37, Abb. 16).
— — Nr. 56: Pietà. 1493/94 für S. Gesuati gemalt, 1,68×1,72 (s. S. 35, Abb. 15).
— — Nr. 57: Madonna in Glorie, dat. 1500, für Kloster Vallombrosa, 4,85×2,39 (s. S. 93, Abb. 68).
— — Nr. 78: Christus am Kreuz. Aus S. Girolamo, ca. 1499, 2,71×2,18 (s. S. 104, Abb. 78).
— — Nr. 98: Kreuzabnahme. Begonnen von Filippino Lippi. Aus Sta. Annunziata, 1505. 3,33×2,18 (s. S. 110, Abb. 84).
— — Nr. 241. Don Biagio Milanesi. 1500. 0,28×0,27 (s. S. 103, Abb. 75).
— — Nr. 242. Don Baldassare. 1500. 0,28×0,27 (s. S. 103, Abb. 76).
— Pal. Pitti, Nr. 42: Maria Magdalena. Werkstatt. 0,47×0,35.
— — Nr. 164: Beweinung Christi. Aus Sta. Chiara. 1495. 2,16×1,94 (s. S. 50, Abb. 26).
— — Nr. 219: Anbetung des Kindes. ca. 1499. 0,86×0,86 (s. S. 93, Abb. 67).
— Uffizien, Nr. 287: Francesco dell' Opere. 1494. 0,53×0,42 (s. S. 49, Abb. 25).

Florenz, Uffizien, Nr. 1120: Frauenporträt. ca. 1505. 0,63×0,48 (s. S. 110, Abb. 86).
— — Nr. 1122: Madonna zwischen Johannes Baptista und Sebastian. Aus S. Domenico in Fiesole. 1493. 1,73×1,67 (s. S. 44, Abb. 19).
— SSta. Annunziata: Himmelfahrt der Maria. 1506 (s. S. 110, Abb. 85).
— — Madonna zwischen vier Heiligen. Werkstatt.
— della Calza: Christus am Kreuz und fünf Heilige. ca. 1491 (s. S. 29, Abb. 11).
— Sta. Maria Maddalena dei Pazzi (einst di Castello): Kreuzigung. 1493—1496 (s. S. 56, Abb. 27).
Foligno, SSta. Annunziata: Taufe Christi. 1507 (s. S. 112, Abb. 88).
Frankfurt a. M., Städelsches Institut, Nr. 16: Madonna mit Kind und Johannes. ca. 1491/92. 0,68×0,52 (s. S. 39, Abb. 17).
Grenoble, Museum, Nr. 326: S. Apollonia und S. Sebastian. Aus S. Agostino. ca. 1518/19. (s. S. 122).
London, Nationalgalerie, Nr. 181: Madonna mit Kind und Johannes. 1490. 0,67×0,45 (s. S. 12, Abb. 32).
— — Nr. 288: Triptychon. Marie das Kind anbetend, rechts Erzengel Raphael und Tobias, links Erzengel Michael. Aus der Certosa di Pavia. ca. 1499. 1,30×0,65 Mitte, 1,30×0,55 Seiten (s. S. 91. Abb. 65).
— — Nr. 1075: Madonna mit zwei Heiligen. Aus Sta. Maria Nuova in Perugia. 1507. 1,80×1,24 (s. S. 112, Abb. 87).
— — Nr. 1441: Anbetung der Hirten. Fresko. Aus Fottigiano. 1523. Letztes Werk. 2,45×7,90.
— Capt. Holford, Dorchester House: Madonna, Halbfigur. 19×13 (?).
— Lord Wantage: Heil. Hieronymus und heil. Sebastian (spät).
— Lord Battersea: Kopf einer Heiligen [W].
Lyon, Galerie, Nr. 45: Himmelfahrt. Aus S. Pietro in Perugio. 1496 (s. S. 64).
— — Nr. 46: Heil. Herculanus und Jakob. Aus S. Agostino. 1518/19 (s. S. 122).
Marseille, Galerie, Nr. 331: Anna Selbdritt. ca. 1508 (s. S. 114, Abb. 95).
Meiningen, Schloß: Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist (spät).
Montefalco, Pinakothek: Geburt Christi. ca. 1506 (s. S. 104, Abb. 80).
München, Pinakothek, Nr. 1034: Vision des heil. Bernhard. Aus S. Spirito in Florenz. Etwa 1495/96. 1,75×1,65 (s. S. 61, Abb. 32).
— — Nr. 1035: Madonna und zwei Heilige (spät). 1,95×1,56 (s. S. 121, Abb. 99).
— — Nr. 1036: Madonna, Halbfigur. Werkstatt. 0,83×0,64.
— — Nr. 1037/38: Predellenstücke: Taufe und Auferstehung. Werkstatt. 0,30×0,40.
Nancy, Galerie: Anbetung des Kindes mit Engeln, dat. 1515 (s. S. 120, Abb. 98).
Nantes, Galerie, Nr. 202: Jesaias und Jeremias. Aus S. Agostino. 1518/19 (s. S. 122).
Neapel, Galerie: Madonna in Landschaft. Werkstatt.
— — Nr. 11: Anbetung der Könige [B].
— Dom: Himmelfahrt. Werkstatt.
Panicale, S. Sebastian: Heil. Sebastian. Fresko, dat. 1505 (s. S. 110, Abb. 83).
Paris, Louvre, Nr. 1509: Apoll und Marsyas. 0,39×0,29 (s. S. 109, Abb. 82).
— — Nr. 1564: Madonna mit der heilig. Rosa und Katharina. ca. 1491/92. Rund. Dm. 1,51 (s. S. 33, Abb. 13).
— — Nr. 1565: Madonna mit heil. Joseph und Katharina. 1494. 0,80×0,66 (s. S. 46, Abb. 22).
— — Nr. 1566: S. Paul. Tondo. Dm. 1,02. Zu Bild in S. Agostino. 1518/19.
— — Nr. 1566a.: S. Sebastian. Aus Slg. Sciarra-Colonna. ca. 1494/95 (s. S. 45, Abb. 20).
— — Nr. 1567: Kampf der Liebe mit der Keuschheit. 1505. 1,56×1,92 (s. S. 107, Abb. 81).
— — S. Sebastian (spät).
— S. Gervais: Gott-Vater und Cherubin. Lünette zum Bild in Lyon. 1496 (s. S. 64).
Pavia, Certosa: Lünette, Gott-Vater zum Bild in London. 1499 (s. S. 91).
Perugia, Pinakothek, Saal VIII, Nr. 24: Krönung Mariä. Aus S. Francesco al Monte. 1502 (s. S. 103).
— — Saal X: Altarwerk aus S. Agostino. 1518/19 (s. S. 122).
— — „ X, Nr. 11: Taufe Christi } Mittelstücke des Altarwerkes (Abb. 101).
— — „ X, „ 20: Geburt des Kindes } Mittelstücke des Altarwerkes (Abb. 101).
— — „ X, „ 1: Hieronymus und Magdalena.

Perugia, Pinakothek, Saal X, Nr. 15: Prophet David } Seitenstücke in Nantes, Lyon, Grenoble.
— — Saal X, Nr. 19: Prophet Daniel }
— — „ X, „ 7: Taufe Christi } Predella.
— — „ X, „ 12: Hochzeit zu Kana }
— — „ X, „ 16: Darbringung im Tempel }
— — „ X, „ 21: Anbetung der Könige }
— — „ X, „ 6: Gott-Vater zwischen Cherubim. Lünette.
— — „ X, „ 8, 9, 13, 14, 17, 18, 22, 23: Einzelne Heilige. Teile des Rahmenwerkes vom Altarbild in S. Pietro (s. S. 67 Abb. 38—41).
— — „ X, „ 2: S. Sebastian. Aus S. Francesco al Prato, dat. 1518 (s. S. 121, Abb. 100).
— — „ X, „ 4: S. Giovano della Marca } aus S. Martino (spät).
— — „ X, „ 5: S. Hieronymus }
— — „ X, „ 10: Pietà. ca. 1482 (s. S. 23, Abb. 9).
— — „ X, „ 24: Madonna mit Heiligen.
— — „ X, „ 25: Kreuzigung. Für S. Francesco al Monte bestellt. 1502, s. VIII, 24 (s. S. 103, Abb. 77).
— — „ X, „ 26: Erzengel Gabriel.
— — „ XI, „ 2: Transfiguration mit Predella 1522 (s. S. 127, Abb. 100).
— — „ XI, „ 6: Madonna und Engel. Für S. Pietro martire. 1497 (s. S. 80, Abb. 50).
— — „ XI, „ 14: Madonna zwischen Franziskus und Bernardin. 1498 (s. S. 78, Abb. 49).
— — „ XI, „ 15: Madonna zwischen vier Heiligen. ca. 1500 aus S. Agostino (s. S. 96, Abb. 70).
— — „ XI, „ 16: Johannes der Täufer und vier Heilige (spät).
— — „ XIII, „ 31: Anbetung des Kindes. Aus S. Francesco al Monte. ca. 1501 (s. S. 104, Abb. 79).
— — Cambio. Fresken in der Udienza. 1499/1500 (s. S. 82, Abb. 1, 52—64).
— S. Severo. Sechs Heilige. Fresko. 1521 (s. S. 124, Abb. 104—106).
— S. Pietro. Fünf Heilige. Stücke vom Altarwerk aus S. Pietro. 1496 (s. S. 67, Abb. 38—41).
— — Pietà. Vom Altarwerk in S. Agostino. 1518/19 (s. S. 122, Abb. 102).
— S. Agnese. Maria mit zwei Engeln zwischen Heiligen. Fresko dat. 1522.
Rom, Vatikan, Cap. Sistina: Schlüsselübergabe. Fresko. Nach 1482 (s. S. 12, Abb. 2—6).
— — Sala dell' Incendio: Deckenfresken. 1508 (s. S. 113, Abb. 90—94).
— — Galerie: Drei Heilige. Vom Altarwerk in S. Pietro in Perugia. 1496. 0,31 × 0,26 (s. S. 67).
— — Madonna und vier Heilige. 1,89 × 1,65. ca. 1497 (s. S. 68, Abb. 42).
— — Auferstehung Christi. ca. 1501. 2,27 × 1,67 (s. S. 98, Abb. 71).
— Villa Albani: Altarwerk, dat. 1491. 1,50 × 1,75 (s. S. 24, Abb. 10).
— Villa Borghese, Nr. 397: Selbstporträt (s. S. 88, Abb. 65).
— Slg. Hertz: Kopf eines jungen Mannes.
Rouen, Galerie, Nr. 472: Auferweckung } Predella vom Altarwerk in S. Pietro zu Perugia. 1496 (s. S. 67).
— — Nr. 473: Anbetung der Könige }
— — Nr. 474: Taufe Christi }
Siena, S. Agostino: Kreuzigung. ca. 1510 (s. S. 119, Abb. 97).
Sinigaglia, Sta. Maria delle Grazie: Madonna und Heilige. ca. 1498 (s. S. 77, Abb. 47).
Spello, Sta. Maria Maggiore: Pietà. Datiert 1521 (s. S. 126, Abb. 109).
— — Madonna mit zwei Heiligen. Datiert 1521 (s. S. 126, Abb. 108).
Stuttgart, Galerie: Anbetung. 87 × 87. Bez. Petrus Perusinus.
Tarbes, Galerie: Madonna und S. Laurentius [W].
Toulouse, Galerie, Nr. 36: Johannes Evangelista und Augustin: Vom Altarwerk in S. Agostino (s. S. 122).
Trevi, Sta. Maria della Lacrime: Anbetung der Könige. 1521 (s. S. 125, Abb. 107).
Wien, Galerie, Nr. 24: Taufe Christi. ca. 1508/9. 0,29 × 0,22 (s. S. 117, Abb. 99).
— — Nr. 25: Hieronymus. ca. 1495. 0,30 × 0,23 (s. S. 60, Abb. 31).
— — Nr. 27: Madonna mit vier Heiligen. Datiert 1493. 1,86 × 1,44 (s. S. 40, s. Abb. 18).
— — Nr. 32: Madonna mit zwei Heiligen. 0,85 × 0,67 (s. S. 48, Abb. 23). Werkstatt.
— Galerie Liechtenstein: Werkstattwiederholung der Anbetung im Pitti.

Literatur.

Bragliorotti, „Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vanucci". Perugio 1874.

Burckhardt-Bode, „Cicerone". IX. Aufl. 1904.

Galotti, G., „Lo Stile di Pietro Perugino e l'indirizzo dell' arte moderna". Bologna 1887.

Gouze, „Chefs-'doeuvre des Musées de France" (für die Bilder in den französischen Provinzmuseen).

Lopatelli, A., „Storia della pittura in Perugia". Foligno 1895.

— „Petit guide de Perouse". Paris 1895.

Mezzanotte, „Della Vita e delle opere di Pietro Vanucci". Perugia 1886.

Mariotti, „Lettere pittoriche Perugine". 1788.

Orsini, „Vita e Elegio dell' egregio pittore Perugino e degli Scolari di esso". Perugia 1804.

Philipps, Claud., „Perugino". Portfolio. London 1893.

Rossi, A., „Storia artistica del Cambio di Perugia". Perugia 1874.

Rossi-Scotti, „Guida illustrata di Perugia". Perugia 1878.

Vasari-Milanesi, „Vite". Bd. III. Florenz 1879.

Williamson, George, „Pietro Vanucci Perugino". London 1903.

(Derselbe in Bryans Künstlerlexikon, II. Aufl.)

Verzeichnis der Abbildungen.



